

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



PARÍS 1919-1939:
ESCULTURA, CRÍTICA Y REVISTAS DE ARTE

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Javier Mañero Rodicio

Bajo la dirección de la doctora
Mercedes Replinger

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-1761-0**



PARÍS 1919-1939

ESCUPTURA, CRÍTICA Y REVISTAS DE ARTE.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

Javier Mañero Rodicio

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Mercedes Replinger González

Trabajo de investigación integrado en el programa *Espacio y forma escultórica* del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Madrid, junio de 2008

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

Índice general de contenidos.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

INTRODUCCIÓN.

Páginas

INT. I. Aproximación y enfoque. El arte a través de las revistas.	i
INT. I.1. El arte con los ojos de la época. Determinantes y objetivos.	i
INT. I.2. Un museo imaginario, congelado.	vi
INT. II. Presentación del marco espacio-temporal.	viii
INT. II.1. Período: Tiempo de entreguerras e irrupciones de lo complejo.	viii
INT. II.2. Lugar: París 1919-1939. Centro artístico.	xiv
INT. III. Criterios y forma de la investigación.	xxii
INT. III.1. Aspectos metodológicos y fuentes.	xxii
INT. III.2. Estructura y organización del estudio.	xxviii

1ª PARTE: ESTÉTICA Y REVISTAS DE ARTE EN EL PARÍS DE ENTREGUERRAS.

CAPITULO 1. El entorno tradicional y sus revistas.

Sumario detallado 1

1. I. Permanencia y actualidad de la tradición.	3
1. II. Las revistas de arte del entorno oficial y tradicionalista.	17

CAPITULO 2. El espíritu moderno: Estética y revistas en el proceso de implantación moderno.

Sumario detallado 25

2. I. Diversidad de lo moderno y persistencia del cubismo.	27
2. I.1. Las revistas del "Arte vivo" y del "Espíritu moderno"	27
2. I.2. La presencia del cubismo: Visiones negativas de la escuela cubista.	40
2. I.3. La presencia del cubismo: La pertinencia de los desarrollos cubistas y su entramado crítico.	48
2. II. El espíritu nuevo.	62
2. II.1. Estética y política.	62
2. II.2. Tradición, modernidad, clasicismo.	72

2. III. Aplicando la modernidad.	80
2. III.1. Arquitectura, ornamento y artes decorativas en el debate moderno.	82
2. III.2. El espíritu nuevo: arquitectura vs. decoración.	88
2. III.3. Alrededor de la Exposición de 1925.	100

CAPITULO 3. La afirmación del arte contemporáneo y los medios de intervención de los grupos artísticos.

Sumario detallado 119

3. I. Cahiers d'Art: lo contemporáneo por lo moderno.	121
3. II. Entornos surrealistas.	135
3. II.1. Presencia del surrealismo en las revistas de arte ajenas al grupo.	138
3. II.2. Revoluciones y revelaciones surrealistas.	153
3. II.3. Herejías, expulsiones y baja-realidad.	179
3. III. La síntesis abstracta.	197
3. III.1. Del ideal geométrico al sincretismo formal.	198
3. III.2. Las revistas y grupos del arte abstracto-concreto.	211

2ª PARTE: PRESENCIA, DEBATES Y GÉNEROS DE LA ESCULTURA EN LAS REVISTAS DE ARTE.

CAPITULO 4. La variada presencia de la escultura y su consideración crítica.

Sumario detallado 224

4. I. Escultura y revistas de arte.	225
4. I.1. La escultura como diferencia.	226
4. I.2. Presencia y tratamiento de la escultura en las revistas.	231
4. II. Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte.	247
4. II.1. Rodin, punto de partida imposible.	248
4. II.2. La consideración de la escultura a través de los artículos a ella dedicados.	258
4. III. La contemporaneidad de lo arcaico y primitivo.	271
4. III.1. Las otras esculturas: entre la emulación y la curiosidad.	272
4. III.2. Etnografía, arqueología, prehistoria, mundo contemporáneo.	283

CAPITULO 5. Géneros y usos de la escultura pública: monumentos y decoraciones.

Sumario detallado 311

5. I. Escultura, ornato arquitectónico y decoración.	313
5. I.1. Colaboraciones entre escultura y arquitectura.	315
5. I.2. La escultura decorativa moderna.	326
5. II. Actualizaciones del monumento.	339
5. II. 1. Persistencia y crítica del monumento.	340
5. II. 2. La producción monumental tradicionalista. Algunos autores y proyectos.	349
5. II.3. La talla directa y la recuperación del oficio de escultor. Algunos autores y obras.	358

CAPÍTULO 6. Géneros y tradiciones en las renovaciones figurativas modernas.

Sumario detallado 373

6. I. Desnudo, retrato y animales. La escuela de figuración moderna francesa.	375
6. I.1. Géneros tradicionales y nuevas retóricas del clasicismo.	375
6. I.2. Escultura animalista, entre las artes decorativas y la modernidad.	395
6. II. La escultura figurativa de la Escuela de París y sus artistas.	405
6. II.1. Escultura figurativa española en París.	406
6. II.2. La escuela figurativa del este europeo en París.	420

3ª PARTE: LOS ESCULTORES EN LAS REVISTAS DEL ARTE MODERNO.

CAPITULO 7. Artistas de las figuraciones modernas.

Sumario detallado 433

7. I. Herencia rodiniana y renovaciones desde el impresionismo.	435
7. I. 1. El recuerdo de Rodin.	436
7. I. 2. Renovaciones escultóricas desde el impresionismo.	440
7. II. La vuelta al ideal. La generación intermedia: Bernard, Bourdelle, Maillol.	447
7. II. 1. Los extremos de la renovación postrodiniana.	448
7. II. 2. Aristide Maillol.	464
7. III. Francia y los nuevos clásicos. La Bande à Schnegg: un clasicismo ecléctico.	479
7. III.1. Renovando la tradición desde la tradición.	480
7. III.2. Charles Despiau.	483
7. III.5. Otros escultores de la Bande à Schnegg.	495

CAPITULO 8. Los escultores del cubismo.

Sumario detallado 515

8. I. Presencias y ausencias.	517
8. II. Jacques Lipchitz.	523
8. II. 1. El punto de partida cubista.	523
8. II. 2. Lipchitz en la arquitectura.	536
8. II. 3. Entre la desmaterialización y una nueva emotividad monumental.	544
8. III. Henri Laurens.	562
8. III.1. Entre la experimentación constructiva y el clasicismo.	562
8. III.2. El libre discurrir de la forma.	579

CAPÍTULO 9. La escultura en libertad.

Sumario detallado 587

9. I. Los maestros modernos.	589
9. I.1. Constantin Brancusi redescubierto.	590
9. I.2. Henri Matisse.	604
9. I.3. Pablo Picasso.	607
9. II. Escultura y escultores en hierro.	633
9. II.1. Pablo Gargallo.	634
9. II.2. Julio González.	644
9. III. La nueva generación y la solución abstracta: Apuntes documentales.	653

CONCLUSIÓN. 673

BIBLIOGRAFÍAS. 681

Revistas. [681] Biblio.1

Artículos por autor. Biblio. 5

Bibliografía general. Biblio. 21

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

Introducción.

Introducción.

Sumario detallado:

Páginas

INT. I. APROXIMACIÓN Y ENFOQUE. EL ARTE A TRAVÉS DE LAS REVISTAS. i

INT. I.1. El arte con los ojos de la época. Determinantes y objetivos. i

Encuadre conceptual: una revisión basada en la recepción.- (Página i)

Determinantes.- (p. iii)

Escultura; Revistas de arte; París de entreguerras.

Tesis y objetivos.- (p. v)

INT. I.2. Un museo imaginario, congelado. vi

La página como facsímil de la época.- (p. vi)

INT. II. PRESENTACIÓN DEL MARCO ESPACIO-TEMPORAL. viii

INT. II.1. Período: Tiempo de entreguerras e irrupciones de lo complejo. viii

Situación del arte moderno.- (p. viii)

Las vanguardias aplicadas y coexistentes.;

Tradición y modernidad en la Vuelta al orden.

Recuperaciones del período.- (p. xi)

Revisiones críticas: una posmodernidad *avant la lettre*.;

Revalorización y recuperación de las publicaciones de la época.

INT. II.2. Lugar: París 1919-1939. Centro artístico. xiv

¿De nuevo capital del arte moderno?- (p. xv)

Una ciudad cosmopolita, una sociedad conservadora.;

Auge de las publicaciones de arte.

El ambiente artístico.- (p. xvii)

Los salones.;; El arte independiente.;; Art vivant y Escuela de París.

INT. III. CRITERIOS Y FORMA DE LA INVESTIGACIÓN. xxii

INT. III.1. Aspectos metodológicos y fuentes. xxii

Metodología.- (p. xxii)

Consideraciones metodológicas.;; Relevancia documental.;;

Anexos documentales.

Fuentes.- (p. xxv)

Las publicaciones periódicas de arte y estética.;;

Criterios de búsqueda y selección de las publicaciones.;;

Escultura y contexto estético.;; Lengua francesa.;;

Fondos bibliográficos en España y Francia.

INT. III.2. Estructura y organización del estudio. xxviii

El estudio.- (p. xxviii)

1ª parte: Estética y revistas de arte en el París de entreguerras.;;

2ª parte: Debates y presencia de la escultura en las revistas de arte.;;

3ª parte: Los escultores en las revistas de arte.



B. VIRÉS



F. COSSIO



F. BOREL



HANS ARP



PAUL KLEE



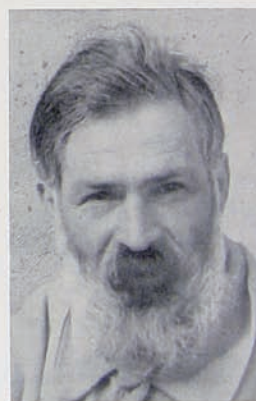
JOAN MIRÓ



ANDRÉ MASSON



ANDRÉ BRETON



CONSTANTIN BRANCUSI

Introducción.

INT. I. APROXIMACIÓN Y ENFOQUE. EL ARTE A TRAVÉS DE LAS REVISTAS.

INTRODUCCIÓN.

INT. I. APROXIMACIÓN Y ENFOQUE. EL ARTE A TRAVÉS DE LAS REVISTAS.

INT. I.1. El arte con los ojos de la época. Determinantes y objetivos.**Encuadre conceptual: una revisión basada en la recepción.-****Determinantes.-**

Escultura; Revistas de arte; París de entreguerras.

Tesis y objetivos.-INT. I.2. Un museo imaginario, congelado.**La página como facsímil de la época.-**

Hojear las páginas de las publicaciones donde se presentaban por primera vez artistas y obras largamente admirados propicia inevitablemente una experiencia de algún modo fetichista. No se puede pretender hacer participar a los demás de la subjetividad de esa emoción, pero su intensidad permanece y se superpone a todo cuanto sobre aquellos iconos tan incondicionalmente admirados se tuvo ocasión de aprender en las historias y las teorías del arte. Un artista sabe bien que el interés objetivo del proyecto que se dispone a abordar sirve de poco si faltan esas pulsiones de más difícil identificación que verdaderamente impulsan su realización y sin las cuales, el interés decae y la obra nace explicada y muerta. Para mejor o para peor, es una fascinación irreflexiva por esas páginas -exactamente tal como eran antes de extraer tal imagen o tal texto para confeccionar antologías- lo que motiva y sustenta este estudio enmarcado en el período de entreguerras; después, sin duda, aparecen motivos más comunicables y fáciles de compartir por los que esas páginas merecen ser recuperadas. Esto es lo que a continuación se va a tratar de exponer.

INT. I.1. El arte con los ojos de la época. Determinantes y objetivos.**Encuadre conceptual: una revisión basada en la recepción.**

Hay una línea crítica que une sin solución de continuidad el arte de las vanguardias históricas en su época de producción con la apreciación que por lo general se tiene actualmente de las mismas. Se trata de un discurso basado en una determinada versión triunfante de la modernidad a lo largo de cuyo hilo conductor debieron acomodarse todos los sucesos artísticos que durante el siglo XX fueron renovando o rompiendo tradiciones, creando escenarios nuevos para el arte. Pero ese hilo se ha tendido con una linealidad forzada dejando muchas cosas en el camino y forzando los significados de otras muchas. La

vuelta a las fuentes originales, es decir, al confuso y de mil formas sesgado presente en que surgieron los artistas y sus movimientos, es un leitmotiv de la historiografía artística reciente, interesada por muchas más cosas además del propio artefacto artístico. Es sabido que la actual sensibilidad hacia el arte es fruto de un deslizamiento hacia el marco, algo ya perceptible en algunas estrategias del vanguardismo histórico pero sistemáticamente investigado por los artistas y los teóricos desde al menos los años 70 del siglo XX. Se trató en realidad de superar la anomalía “modernista”¹ y su visión quintaesenciada de la autonomía estética del arte; anomalía, ciertamente, porque se trata de la respuesta última y definitiva a un problema originado en la ilustración europea sin relevancia alguna en otras épocas o latitudes. Un aspecto fundamental de este desplazamiento desde el centro de la obra hacia su contexto y, en definitiva, hacia la reflexión sobre su propio sentido y quehacer, es precisamente el énfasis en la recepción de la misma. La obra se construye en cada momento a través de la diversidad de respuestas que provoca en individuos y épocas, constituyéndose, como se afirma desde la estética hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, en conocimiento útil –tal como puede ser útil el conocimiento- y en acontecer permanente y diverso. El punto de vista del productor y el del receptor importan igualmente en la exégesis de la obra de arte, y los relatos tendentes a su fijación canónica, como los aludidos del “modernismo”, deben tomarse como un momento más, como una construcción determinada de la obra surgida de algunas de las posibles respuestas a sus preguntas.

Este tipo de planteamientos estéticos que de algún modo pretendieron en su momento reconducir el callejón sin salida de la estética idealista ilustrada, precisamente para salvar en lo esencial la noción de autonomía artística y recalificar la categoría de lo bello, se radicaliza en la discusión posmoderna que niega la linealidad y pretensión de estabilidad de los discursos. Surgen paralelamente visiones y prácticas del arte más interesadas por los límites conceptuales, materiales e institucionales, que no miran tanto la visualidad de la obra como las condiciones conceptuales y la propia actividad desde la que surge. El juicio estético que toma la obra de arte establecida de una vez por todas dentro de su marco, como objeto de su reflexión, no es ya aplicable a esta clase de obras en las que el concepto, el proceso o la apropiación toman el relevo como datos fundamentales en la apreciación del arte. La obra de arte contemporánea renuncia así a integrarse en la linealidad establecida por la crítica de “la tradición de lo nuevo” que

1 El término modernista o Modernismo tiene en español un sentido preciso, designa el amplio movimiento de renovación cultural desarrollado a finales del siglo XIX en España e Hispanoamérica en muchos terrenos de la cultura, particularmente en la literatura y el arte. Este movimiento tuvo dimensión internacional pero con fuertes peculiaridades nacionales y recibe en cada país europeo un nombre distinto: Art Nouveau, Modern Style, Sezession, Jugendstil, etc. Respecto al Modernismo en arte es sin duda el Modernisme catalán y la obra de Antoni Gaudí su máxima expresión. Sin embargo, en la teoría del arte anglosajona, ver por ejemplo los influyentes textos de October, el término “*modernism*” designa genéricamente las opciones artísticas avanzadas de la época de las vanguardias históricas y a menudo a aquellas posiciones estéticas mantenidas con fuerza hasta los años 60 del siglo XX de un carácter más formalista, más modernas en el sentido que ha llegado a adquirir el término en el debate modernidad-posmodernidad. La absoluta necesidad de un término equivalente en español para hacer referencia a esas complejas derivas artísticas, un término que ahorre frases enteras de explicaciones para algo que en la literatura artística internacional se designa con una sola palabra, modernismo, ha contaminado inevitablemente el significado original del término que en la crítica del arte contemporáneo se usa ya profusamente, contra la opinión de los puristas, como traducción directa de *modernism*.

En este estudio el problema surgía con fuerza pues el término vanguardia en entreguerras ya no es aplicable sino a Dada y Surrealismo, como por otra parte defiende Peter Burger (Peter Burger: *Teoría de la vanguardia*; Península, Barcelona 2000), el resto de las opciones modernas avanzadas eran derivaciones más o menos fieles a su referente último cubista y sería abusivo designarlas como vanguardistas.

Estas son además las opciones artísticas que se orientan hacia el gran sueño moderno de la máxima autonomía y pureza de cada género artístico, que habrá de culminar, y al mismo tiempo destruirse, con las abstracciones posteriores a 1945. Por el contrario, la línea artística inaugurada por Dada y sobre todo por el surrealismo, lleva justamente a la crisis del ese mito moderno de la autonomía del arte y los géneros, crisis que culmina con los relativismos posmodernos. No puede emplearse el término vanguardia indistintamente para procesos opuestos.

Por otra parte, los movimientos de renovación artística y por lo tanto modernos, tuvieron muy diverso grado de contestación a la tradición, particularmente en escultura. En la época, salvo el poco relevante continuismo academicista, todo lo demás era arte moderno. En los propios textos trabajados, la crítica de arte del momento emplea muy a menudo la palabra *modernisme* o *moderniste* para diferenciar dentro del amplio abanico del arte moderno, las posturas más avanzadas o en general a las derivaciones de las vanguardias de preguerra y también a los jóvenes del surrealismo o los abstractos. Necesitaban, efectivamente, un término para diferenciar con rapidez la versión de la modernidad a que hacían referencia: eran *modernistes*. En este estudio se emplea “modernismo” o “modernista” siempre entrecomillado para evitar confusiones y siempre con el significado que la literatura artística internacional y buena parte de los textos sobre arte contemporáneo en castellano, actualmente le otorgan.

ya desde los años 30 estaba dando forma al museo de arte moderno y también había establecido una inamovible e institucionalizada historia del arte moderno donde todo podía tener cabida con tal que asumiese el carácter de excepcionalidad que ese museo y esa historia le habían querido otorgar. Al margen de la discusión sobre si las vanguardias posteriores a 1945 lograron este objetivo o simplemente fueron absorbidas como las anteriores por la institución, la intención confesa de muchas de ellas era situarse al margen, mezclándose con toda clase de elementos espurios al arte. Su repercusión provocó rápidamente, mas que la aparición de nuevas e identificables convenciones entre arte y espectador, la ruptura de las anteriores tan costosamente establecidas precisamente en el período de entreguerras.

El concepto de “modernismo” (la modernidad) es sometido entonces a una revisión profunda desde todos los puntos de vista y es criticado en su afán discursivo y globalizador acerca del arte sin por ello negar la importancia y en algunos casos la pertinencia de muchos aspectos de su discurso. En cualquier caso, “los mitos modernos” se desactivan y se descubre que en realidad no son tan diferentes las extrapolaciones y contaminaciones artísticas características del arte posterior a 1960, de aquellas planteadas por las vanguardias históricas revolucionarias. Que la diferencia estriba fundamentalmente en el tratamiento que la crítica del “modernismo” otorgó a estas últimas desactivando sus perfiles extra-artísticos, políticos y culturales en definitiva, mediante la simple operación de aislar la obra del ruido que la vio nacer definitivamente, fijándola en la pared del museo o centrando la crítica en sus datos formales, en sus determinantes estéticas y lingüísticas. Entonces, comienza una revisión sistemática de los contextos oficialmente aceptados y establecidos desde la herencia moderna para aquellas épocas “heroicas” de las revoluciones artísticas de la primera parte del siglo XX, se revuelve aquel presente y se extraen fragmentos de su complejidad a partir de un nuevo trabajo de campo del que la obra es solo un dato más; el historiador, o el artista que mira su ascendencia, relativiza la aproximación a las formas artísticamente relevantes, se convierte en arqueólogo que atiende al detalle, al hecho o al artefacto significativo culturalmente y no solo al de relevancia estética. Y, sobre todo, abandonan la ansiedad por reescribir concluyentemente la historia del arte que, simplemente, permanece abierta.

Es en esta práctica revisionista sustentada en la recuperación de contextos originales, donde se engarza la presente investigación y, dentro de ella, se pone el acento muy particularmente en la recepción que tuvo el arte de entreguerras en los ambientes especializados de la época. Este es el planteamiento conceptual genérico que determina y en el que se encuadra este recorrido por el arte de entreguerras, planteamiento todavía muy amplio que se concreta del siguiente modo: mediante el uso de un tipo de fuentes muy preciso, las revistas de arte; en una unidad espacio-temporal acotada, el París de entreguerras y, aunque no de forma totalmente exclusiva, en un medio artístico determinado, la escultura.

Determinantes.

Escultura. Estos tres aspectos: París de entreguerras, revistas de arte y escultura, se conjugan con el objetivo último de identificar la situación de la escultura en la época, de toda clase de escultura, en un momento especialmente complejo en el que todas sus posibilidades y elecciones estéticas se dan simultáneamente y en unas proporciones relativas que nada tienen que ver las expuestas por los estudios históricos posteriores. Se propone, por lo tanto, una revisión de conjunto y sin exclusiones, de la presencia de la escultura en aquel período no solo como un apéndice de las diversas escuelas o ismos, generalmente representados muy ajustadamente por la más dinámica y aparentemente atrevida pintura, sino como un desarrollo artístico específico sometido a los condicionamientos propios del medio y a sus muy peculiares condiciones productivas que impiden explicar su devenir como simple adaptación del discurso moderno y vanguardista. La especificidad de la vía moderna -en el sentido más genérico de renovadora- desarrollada por la escultura en sus muchas facetas entre tradicionalistas y vanguardistas durante un momento clave como fue el de entreguerras, ha sido identificada por la historiografía solo

parcialmente; ciertamente, de manera exhaustiva en el caso de determinadas escuelas y artistas, pero no de un modo global y sistemático, no atendiendo a la diversidad interactuante propuesta por la época. La situación al respecto se caracteriza por el ostracismo o el rechazo hacia intereses estéticos y artistas que suponen la mayor parte de lo producido en escultura durante aquellos años, nos referimos a una escultura generalmente de raíz tradicional pero que no siempre se relacionó en términos de oposición con la más expresamente rupturista, o hacia la que los escultores más comprometidos con derivas vanguardistas, no mostraron el rechazo que hoy, convertido en olvido, manifiesta por lo general hacia ellos la historia del arte. No es ni mucho menos la intención de este estudio centrarse en la recuperación del amplísimo panorama presentado por las escuelas figurativas de entreguerras, pero sí tenerlas en cuenta -sin establecer jerarquías- al lado de la escultura marcada por la vanguardia -esta sí, bien conocida-, como parte sin la cual no se comprende aquel momento artístico².

Revistas de arte. Expresada la intención de actuar sobre una visión de conjunto de la totalidad de la producción escultórica del momento y establecido un punto de vista procedente de las condiciones propias del medio escultórico, conviene ahora reparar en el segundo de los aspectos antes mencionados: las revistas de arte. Revisar en su conjunto la apreciación crítica obtenida en su mismo momento de producción por las diversas maneras de entender el arte y la escultura, permite restablecer en toda su complejidad los vínculos de complementariedad, o de oposición si es el caso, entre sus diversas resoluciones estéticas. Respecto a la escultura, al margen de lo lejos que pueda llegarse en ese intento de recuperar vínculos entre tradición y modernidad específicos del género escultórico, hay otros aspectos reseñables en la aproximación conceptual y metodológica propuesta. Efectivamente, a lo largo de las distintas partes que componen el estudio se da cumplida cuenta contextual y documental de cuantos artículos y reseñas de interés les fueron dedicados desde las revistas de arte más representativas de las diversas ideologías estéticas del París de entreguerras, tanto a la escultura en general como a los escultores que entonces obtuvieron su reconocimiento. Así pues, lo mismo aquellos escultores célebres entonces pero prácticamente desconocidos hoy, que los más destacados representantes de la escultura moderna sobradamente estudiados posteriormente con innumerables estudios monográficos, son analizados exclusivamente desde la perspectiva aportada por el enjambre de las revistas del momento. Señalando, sin duda, diferencias y coincidencias con las versiones más globales y distanciadas de la historiografía posterior.

Pero un texto crítico o una selección de imágenes determinada solo tiene valor dentro de un contexto de época y, particularmente, del entorno ideológico al que se adscribe; es decir, en este caso dentro de una revista cuya línea editorial avala tal o cual versión de la modernidad y dentro, necesariamente, del discurso propio del escritor que la firma, del crítico de arte con nombre y apellidos. Surge así paralelamente y como inevitable correlato del planteamiento propuesto básicamente orientado a la escultura, el estudio más o menos pormenorizado según su relevancia intelectual y crítica, de los medios artísticos de la época y de sus más destacados protagonistas, de sus directores, sus animadores y críticos de arte. Las revistas de arte del París de entreguerras y los principales protagonistas de la teoría artística y de la crítica de arte del momento, son así objeto de análisis, particularmente en la primera parte del estudio dedicada a establecer un panorama amplio y genérico de la estética y de la revistas de arte del momento antes de entrar ya muy específicamente en el territorio de la escultura. La necesidad y oportunidad de desarrollar con cierta amplitud este aspecto de la investigación, que debía establecer únicamente un marco de acción para el estudio principal sobre escultura, surge de la escasísima bibliografía en español sobre el tema, no

2 Jean Clair menciona la parcialidad de “una” historia del arte establecida: “El hecho está, aparentemente, establecido: que entre 1919 y 1939, es decir entre el fin de una guerra y el desencadenamiento de otra, se extiende un período histórico que, en el campo artístico, nos aparece dominado, por una parte, por el desarrollo de las abstracciones –De Stijl, constructivismo, Abstraction-Création, Cercle et Carré, etc.–, por otra parte por el montaje dadaísta, después, a partir de 1923, por la imaginaria surrealista. Esto es por lo menos, lo que una historia del arte, un cierto tipo de historiografía, ha querido retener. / La Historia, ella misma, es sin embargo más exigente, y nos obliga a considerar otros fenómenos y a recordar otros nombres, no de los menores, que no derivan de las corrientes que hemos citado.” Jean Clair: *Données d'un problème*; en *Les Réalismes*; Cat. de exposición, C. G. Pompidou, París 1981.

existiendo más que unos pocos estudios parciales sobre algunos de los medios asociados a los movimientos artísticos de vanguardia, y ninguno que aborde en su conjunto el fenómeno de las publicaciones de arte parisinas del período a pesar de tratarse de las más influyentes en el panorama internacional.

París de entreguerras. Presentados ya los dos determinantes realmente específicos de este estudio: Escultura y revistas de arte, queda por identificar el más genérico de los tres antes citados: París en el periodo de entreguerras. Se trata evidentemente del marco en que se encuadra toda la investigación y de él se ofrecen aquí los datos relativos a la estructura y terminología cultural y artística imprescindibles para poder situar y seguir los textos de la época con que se trabaja. Igualmente, pero de manera más extensa y siempre que ha sido posible al hilo de las publicaciones utilizadas, se presenta el panorama estético que la define en cada uno de sus momentos característicos y desde cada uno de los términos ideológicos aplicados en la época, poniendo especial énfasis en el proceso de normalización o de aceptación y aplicación a la estética cotidiana, a la moda en definitiva, de los procesos vanguardistas previos a la Primera guerra mundial cuyos últimos desarrollos tienen lugar en el presente de entreguerras.

Queda así establecido el ámbito y el conjunto de intereses abarcado por esta investigación así como el punto de vista aplicado: la escultura de entreguerras en su conjunto y siempre dentro del contexto estético y mediático de la época, es revisitada a través de la resonancia crítica de que disfrutó en las revistas de arte.

Tesis y objetivos.

El objetivo primero de esta tesis doctoral está implícito en esos intereses aludidos, y no es sino ofrecer una panorámica de la escultura del periodo propuesto, previa a las determinaciones de la crítica y de la historiografía dominante tras la Segunda guerra mundial, es decir de la estamos conviniendo en llamar “modernista”, y basada completamente en documentos de la época generalmente inéditos, que se hacen así accesibles ordenadamente. Pero esta orientación está impulsada e inevitablemente matizada por determinadas intuiciones acerca de la naturaleza del medio escultórico.

Esta revisión de conjunto parte de la premisa teórica antes insinuada de que el desarrollo de la escultura moderna nunca pudo ni podría haberse ajustado a la condición de pureza y especificidad que el “modernismo” halló preferentemente en la virtualidad bidimensional. El supuesto retraso de la escultura en su acceso a la modernidad no sería, según la tesis que subyace en esta investigación, sino una manifestación de su “a-modernidad”, de la incongruencia del objeto tridimensional en el imaginario ultraidealista y profundamente mental de la modernidad. No es, pues, de extrañar que sea la primera crítica posmodernista la que reparase finalmente en la escultura como más próxima a otras técnicas, “impuras” por su alto grado de “materialidad”, maduras en el período de entreguerras: assemblage, collage, fotomontaje, poéticas del objeto, etc. La consideración de la escultura de entreguerras tomada como un precedente posmoderno, no tanto por sus afirmaciones como por sus intrínsecas carencias modernas, está, por lo tanto, en la base de las reflexiones sobre la naturaleza de la escultura de las que surgió el impulso original para el presente estudio.

Pero esta consideración se apoyó también desde el primer momento, justamente en las publicaciones de la época, cuyo descubrimiento y personal fascinación por ellas, acabó por darle al estudio la forma que ahora recibe con su muy alta carga documental. Finalmente, más que incidir centralmente en la tesis de partida -demostrando mejor o peor lo ajustado de lo que antes denominamos “a-modernidad” de la escultura-, pero manteniendo tácitamente tal hipótesis de trabajo, la enormidad e interés del material original consultado en las primeras prospecciones unido a lo inédito de la mayor parte de las fuentes disponibles, recondujo el interés hacia un documento como el presente que, al margen de los elementos conceptuales

y críticos ya apuntados, quiere ser un compendio de textos e imágenes organizados alrededor de estéticas y de artistas debidamente contextualizados y criticados, que no están disponibles en castellano en otro lugar, ni tampoco en su original francés a no ser que se realice la investigación bibliográfica orientada a la escultura que aquí se facilita.

INT. I. 2. Un museo imaginario, congelado.

La página como facsímil de la época.

Se ha querido asegurar la utilidad de lo aportado -la utilidad de esta tesis-, cuando menos, como base documental valiosa para otros investigadores y, en todo caso, como apreciable aporte de comentarios y citas sobre textos originales inéditos, con sus imágenes asociadas, que constituyen, así lo creo, gratos encuentros para cualquier interesado en arte. Como es sabido, no es algo nuevo la cada vez más extendida utilización de las publicaciones periódicas de este período como fuentes de investigación, pero es mucho menos corriente la exégesis de la imagen impresa del arte y del soporte crítico que la sustentaba sin despojar a una parte de la otra; lo normal es presentar el texto sin las imágenes que su autor tuvo a bien disponer o, por el contrario, las imágenes sin el texto a que debían acompañar como ilustración, complemento o contrapunto. Aunque el camino hacia el reconocimiento del artículo sobre arte, incluso del fascículo completo, como un formato cultural de época que en su totalidad y en su distribución gráfica aporta un valor añadido al interés de cada una de sus partes, está abierto desde hace décadas con la reimpresión primero en Estados Unidos y después en Francia, de algunas de las cabeceras vinculadas a las vanguardias, cabe indicar que, fuera de esas reimpresiones en muchos casos convertidas a su vez en rarezas bibliográficas, la presentación de los artículos como obras unitarias en su simbiosis texto-imagen sigue siendo casi testimonial. Más raro es aún que se haga sistemáticamente, analizando no solo algunas célebres y gratificantes publicaciones, sino todo lo referido a un asunto concreto como es en nuestro caso la escultura.

*“Las obras de arte resucitan en nuestro mundo del arte, no en el suyo.”*³ afirma André Malraux en referencia sobre todo al arte antiguo y su existencia descontextualizada en los museos de arte; Malraux entiende la obra de arte como presencia que, al igual que la música, ningún lenguaje puede sustituir, cuyo recuerdo debe permanecer en el terreno de la visión sin otra transcripción posible que los recordatorios proporcionados por su reproducción grabada o fotografiada, capaz no solo de reactivar una emoción original sino de generar nuevas presencias de la obra y muy especialmente cuando se trata de escultura. La fotografía, continúa Malraux, resalta con su encuadre e iluminación aspectos de la obra escultórica hasta entonces pasados por alto, centra el interés aquí o allá, incluso, cuando forma parte de un álbum o libro, elimina la escala y el pequeño objeto arqueológico, adquiere una entidad desconocida en la vitrina, que le permite competir con la gran estatua monumental reproducida al lado; y si es en blanco y negro tiende a igualar el aspecto estilístico de las obras más dispares. Los historiadores se desesperan ante esto pero los artistas simplemente lo usan identificándose con el inevitable aspecto inacabado y rápido de la figurilla mesopotámica de escasos centímetros. En su texto Malraux reconoce el camino de ida y vuelta recorrido por el arte cuando es reproducido, en especial cuando es fotografiado: *“Pues al mismo tiempo que la fotografía aportaba su profusión de obras maestras a los artistas, la actitud de estos cambiaba a propósito de la noción misma de obra maestra.”*⁴

3 André Malraux:: *Le musée imaginaire*; (1947), Gallimard, París 1965, p. 234

4 Ibídem, p. 77

Recuperar la imagen del arte generada en la propia época por los fotógrafos y los responsables de las revistas que decidían su puesta en página, en un momento especialmente brillante del arte fotográfico y de las técnicas de impresión como fue todo el período de entreguerras, es un modo de mantenerlas en “su mundo del arte” de congelarlas en un presente que de otro modo no se puede compartir. Un modo de mantener y compartir al menos la mirada de sus contemporáneos, ya que no su apreciación crítica necesariamente sustituida y perteneciente a cada presente. Pero, como afirmaba Malraux, en arte es la presencia y la visión lo que debe permanecer; con la imagen aportada por aquellas revistas que presentaban el día a día del arte se nos ofrece el mismo recordatorio de presencia de que dispusieron sus contemporáneos, las mismas argucias al destacar esto o aquello en las obras, al obviar las relaciones de escala y equiparar engañosamente al sustraer el color obras dispares. En definitiva, la misma interpretación visual de la obra. La imagen fotográfica de la escultura puede llegar a ser “otra vez la obra”, fijar momentos permanentes de la misma que son irrepetibles y, en la medida que esos momentos se aproximan al pasado vivo de la obra de arte -cuando estaba en el taller, cuando aún no había fijado definitivamente su imagen, cuando aún no era objeto de postales de museo-, se hacen insustituibles: no se puede prescindir de la imagen de sus propias obras promovidas por Brancusi, Rosso, Rodin, por citar ejemplos muy conocidos. Los escultores siempre fueron conscientes de que si bien lo que se perdía al hurtar la materialidad y presencia física de la obra no podía ser reemplazado con su imagen reproducida, esta tenía, no obstante, la capacidad de fijar determinados aspectos de la misma que en la visión directa de la pieza habrían escapado a la mayoría. Y se sirvieron con gusto y ampliamente de la fotografía.

El “museo imaginario” establecido por las revistas de arte permite, por lo tanto, un reencuentro con los momentos correspondientes a la vida inicial de la obra, vida en el sentido de primer modo de presentarse, de estar acompañada y ser recibida. Permite igualmente ver lo que vieron los artistas cuya actitud acerca de la obra de arte estaba, como afirmaba Malraux, siendo modificada precisamente por tal profusión de imágenes de arte de toda época, latitud y condición. Se puede respecto a esto señalar muchos casos concretos en que tal imagen aparecida en tal revista fue influencia o causa directa para determinada obra artística o incluso procesos de retroalimentación como la serie dibujística emprendida por Picasso a partir de una gran fotografía de su taller aparecida en *Cahiers d'Art* en 1935, pero más que estos, por otra parte, numerosos casos concretos que podrían justificar una investigación específica, cabe resaltar el valor de imaginario colectivo o de época que estas páginas constituyen y cuya influencia soterrada acaba siendo consciente de sí misma cuando, a medida que avanza el período, surgen publicaciones que se abandonan al valor expresivo y discursivo de la imagen, de sus juegos y agrupamientos, que ya no es solo ilustración o mero “recordatorio de presencia” sino discurso específico y perfectamente parangonable en su relevancia intelectual con el textual, al que de hecho sustituye muy a menudo incluso en fascículos completos de revistas de arte convertidos, tras breves presentaciones generales, en puras colecciones de fotografías sobre un asunto determinado: Picasso, Mesopotamia, Grecia, etc.

La fascinación a que se hacía referencia al comienzo de esta introducción es precisamente la producida por esta imagen inconfundiblemente de época, por esta suerte de artefacto, de asunto de dimensión también arqueológica, que es un fascículo de revista. En su materialidad, artefacto complejo y no solo documento, que fijó el uso del arte en su presente. Aunque es obviamente el uso documental de estas fuentes el que predomina en el texto de este estudio, y concretamente el de las consideraciones críticas que desde ellas califican su presente artístico, se repara también, hasta donde las dimensiones del volumen lo permite, en la visualidad de esas páginas⁵.

⁵ En realidad el interés por tales páginas y fascículos, y por su aspecto original, fue a lo largo de esta investigación tan grande que hasta pocas semanas antes de cerrarla se contemplaba, y de hecho estaba ya prácticamente confeccionado, un segundo volumen de anexos compuesto por la presentación fotográfica -perfectamente legible- de las páginas de numerosos artículos inéditos, acompañados con sus correspondientes traducciones al castellano. También otros documentos como los sumarios -completos en muchos casos- y las fichas bibliográficas de las revistas aquí más utilizadas. Se reconstruía así la imagen establecida para la escultura en el período de entreguerras parisino desde todas las vertientes de las ideologías estéticas -las distintas revistas-; se aportaba un museo extraído del imaginario colectivo correspondiente a los ambientes artísticos de entonces. No obstante, la dimensión alcanzada por semejante conjunto documental unida al de por sí ya muy extenso estudio

INT. II. PRESENTACIÓN DEL MARCO ESPACIO-TEMPORAL.

INTRODUCCIÓN.

INT. II. PRESENTACIÓN DEL MARCO ESPACIO-TEMPORAL.

INT. II.1. Período: Tiempo de entreguerras e irrupciones de lo complejo.

Situación del arte moderno.-

Las vanguardias aplicadas y coexistentes.;

Tradición y modernidad en la Vuelta al orden.

Recuperaciones del período.-

Revisiones críticas: una posmodernidad *avant la lettre*.;

Revalorización y recuperación de las publicaciones de la época.

INT. II.2. Lugar: París 1919-1939. Centro artístico.

¿De nuevo capital del arte moderno?-

Una ciudad cosmopolita, una sociedad conservadora.;

Auge de las publicaciones de arte.

El ambiente artístico.-

Los salones.;; El arte independiente.;; Art vivant y Escuela de París.

INT. II.1. Período: Tiempo de entreguerras e irrupciones de lo complejo.

Hasta no hace demasiado tiempo el período de entreguerras era considerado como un momento de recapitulación y reelaboración de lo que las primeras vanguardias habían puesto en marcha. La historia prima los momentos de conflicto; la confrontación ilimitada entre las nuevas propuestas artísticas y la tradición aún plenamente vigente en las dos primeras décadas del siglo XX, se corresponde perfectamente con las necesidades histórico-literarias de un relato de la *modernité* de tintes épicos. Sin embargo, esa confrontación se mantuvo en aquel momento generalmente dentro de unos límites perfectamente establecidos para cada medio artístico, unos límites que no subvierten todavía la concepción del arte como asunto estético. La aparición del collage, el fotomontaje o los ready made son ciertamente subversiones y producirán efectos poderosos en la consideración establecida del arte y la institución artística, pero, salvo excepciones, no en el momento de su *descubrimiento* sino, justamente, en el período de entreguerras. Así, el papel de transferir o, por el contrario, de neutralizar los efectos de los nuevos planteamientos artísticos corresponderá a otra época, pues el mundo surgido del Armisticio de 1918 es distinto en todos los aspectos del anterior a la Primera guerra mundial. Acabada esta, se abre un debate amplio, muy diversificado en cuanto a las propuestas, que recoge todo cuanto ocurrió antes y durante la guerra y cuyo común denominador podría ser el afán por llevar a la práctica, extender y vincular a la vida del presente lo que antes fueron experimentaciones estéticas y búsquedas de unos pocos. Una era de hibridaciones, simbiosis y adaptaciones; unas décadas de compleja riqueza se abrían para el arte.

Situación del arte moderno.

Las vanguardias aplicadas y coexistentes. Acabada la guerra, la idea de lo moderno como única vía de contemporaneidad se da por sentada en los ambientes artísticos, también la caducidad de la academia, de *l'École*; las disensiones, de gran calado y muy intensas, tratan sobre en qué deba consistir esa modernidad

en relación a los objetivos y límites reconocidos para la actividad artística. Desde la óptica del momento, se es moderno o no se es. La producción académica sigue existiendo y gozando de buena salud en las escuelas de bellas artes, las compras institucionales, el *Prix de Rome* o los salones más tradicionalistas, pero su difusión es escasa y las revistas de arte, incluso algunas de tono marcadamente conservador, prefieren un arte más puesto al día que asuma en cierta medida el impresionismo y sus consecuencias hasta el fauvismo. No puede ser de otro modo cuando los efectos de estas escuelas artísticas se han generalizado y se manifiestan en la vida cotidiana a través de la moda, la decoración o el diseño gráfico. En realidad en muy pocos años incluso el gusto geométrico y simplificado que una lectura superficial de las vanguardias más formalistas podía aportar, se establece con una fuerza sorprendente a través de la moda hoy conocida como *Déco*, auténtica amalgama de lugares comunes sobre la forma moderna.

Hacia 1925, con la *Exposición Internacional de Artes Decorativas*, el triunfo de una interpretación esteticista y aplicada de los logros del cubismo y la nueva arquitectura funcionalista, es un hecho. Las búsquedas vanguardistas quedan reconocidas a través de su influencia real en la estética cotidiana mucho antes de que se reconozcan como auténticos logros artísticos más allá del mero experimento. Pero el triunfo de la vanguardia, que en el ambiente francés de comienzos de los años veinte es sinónimo de cubismo y sus derivaciones, es real también en el campo de las artes a pesar de sus muchos detractores que lo califican de pesadilla afortunadamente ya pasada. En los medios y publicaciones se establece el nuevo firmamento del arte moderno en el que brillan con luz propia Picasso y Braque, artistas que nadie se atreverá a poner en cuestión, ni tan siquiera los más críticos con las experiencias cubistas que sí arremeterán contra todos y cada uno de sus seguidores.

Desde los medios más conservadores entre los que en la época se consideraban tan modernos como el que más -el célebre crítico Louis Vauxcelles sería un caso destacado-, al cubismo, a la vanguardia, se le reconoce un papel como también se le reconoce al fauvismo o antes al impresionismo, pero como en estos últimos casos, se trataría de un revulsivo útil contra ciertos vicios anteriores, por ejemplo, el olvido del dibujo y la forma producido por la inmediatez de las visiones impresionistas pero, cumplida esta función, su excesiva abstracción de la naturaleza lo convierte en un devaneo si acaso bueno para fines decorativos. Por esta razón se respeta a los grandes iniciadores que han sabido, llegado el caso, además, llevar su arte hacia territorios más clásicos, pero se desprecia toda consecuencia del cubismo como puro ejercicio estilístico ajeno en todo a la vida, como asunto intelectual ajeno en todo caso a los fines del arte. Cumplida la única finalidad realmente artística que podía tener el cubismo, volver a la imagen construida, a la composición meditada y al estatismo, todo lo demás es estilo, es decir artificio. El extraordinario éxito de la manera cubista, y de sus derivaciones, cierto futurismo, orfismo, purismo, etc., tiene un carácter estilístico, crea una imagen de época que recogerá en su posibilidad más vulgarizada el *Art Déco*, exactamente como antes sucediera con el barroquismo simbolista y el *Modern Style*. No hay pues inconveniente en traer al mismo número de una revista pintura y escultura de marcado tradicionalismo ajenas a contaminaciones directas de las vanguardias y, al mismo tiempo, presentar comprometidos artículos sobre arquitectura racionalista, sobre diseño geométrico de apliques luminosos o tejidos, sobre escenografía teatral de indudable calidad “modernista”.

Es, pues, una época compleja donde todo acontece simultáneamente y todo debe ser reconocido se quiera o no, pues importantes manifestaciones de la tradición, de la modernidad o de vanguardias que están a punto de aparecer, conviven ocupando importantes territorios limítrofes y, desde luego, nada marginales ni minoritarios. Territorios públicos accesibles para una burguesía y una intelectualidad no especializada en arte a diferencia de los estrechos cenáculos artísticos de preguerra. El arte, por decirlo en términos actuales, está de moda y los eventos a que da lugar, quedarán reseñados en multitud de publicaciones no especializadas, en magazines de sociedad o secciones y suplementos de periódicos. Finalmente, la enorme variedad de propuestas estéticas acumuladas durante el período de entreguerras, adscritas a diversas visiones modernas y otrora en franca oposición mutua, convergen, desprovistas ya de las aristas de la militancia, en las grandes revistas como *Cahiers d'Art* o *Minotaure* y en las grandes

exposiciones de los años 30 promovidas en ocasiones desde los grupos abstractos pero que aceptan gran parte de la variada producción contemporánea como *Thèse, Antithèse, Synthèse* en el Kunstmuseum de Lucerna en 1935 o *Cubism & Abstract Art* en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1936. En uno de los imprescindibles catálogos asociados a las exposiciones organizadas en los años 80 y 90 del pasado siglo por el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, dedicadas a recuperar justamente el período de entreguerras, Tomás Llorens incide precisamente en caracterizar esta época, particularmente su culminación en los años 30, como momento de síntesis frente al momento moderno que podría darse por finalizado en 1925⁶, según este autor, el descuido con que a menudo ha sido tratada esta época tiene que ver con la acusación de posvanguardista con que se la caracteriza -algo de lo que se tenía perfecta consciencia ya en aquellos años- y de sincretismo moderno. Obviamente este carácter sincrético que desde la perspectiva del “modernismo” implica un momento negativo para el arte por ser opuesto a la idea de progreso, desde posiciones más próximas a nuestra época y tras la crítica de la modernidad, ofrece por el contrario, un interés específico.

Tradición y modernidad en la Vuelta al orden. Efectivamente, ha sido habitual emitir juicios de valor sobre la validez/modernidad de las producciones de entreguerras en función de su mayor o menor vinculación a las vanguardias, sin embargo, la idea misma de vanguardia resultaba conflictiva en la época y no era necesariamente sinónimo de modernidad sino, si acaso, una rara variante de la misma. Esta actitud, de origen inequívocamente “modernista”, incide en una idea del arte a la que se aplican los mismos criterios de progreso con los que se identifican los avances técnicos y sociales; un avance más o menos lineal a lo largo del cual se van descartando como errores todo cuanto no pueda integrarse de alguna manera en la lógica que el propio proceso tiende a crear. Este proceso alternante de acierto-error es una suerte de darwinismo impuesto no por la propia dinámica de los acontecimientos, sino por determinadas lecturas interesadas de los mismos, lecturas que comenzaron a ser dominantes ya en el propio período de entreguerras y que se establecieron de forma definitiva posteriormente, dando lugar a una historia estética del período sesgada que no podía por menos de ver en los fenómenos de sincretismo y proliferación de propuestas mestizas típicas del período, sino un síntoma de decadencia en medio de la cual solo emergían las obras y los correlatos de las grandes creaciones de las primeras vanguardias de guerra.

Pero acercarse a esta época, convulsa en todos los aspectos, es asumir toda la variedad con la que se presenta, y las visiones tradicionalistas o reaccionarias ocupan sin duda un lugar destacado dentro de esa variedad. Las actualizaciones modernas de la tradición se dan de un modo totalmente nuevo, pues no se limitan a ofrecer una resistencia a lo nuevo muy activa institucionalmente pero artísticamente pasiva, como hiciera la academia en otros momentos, ahora, la tradición y el clasicismo se convierte en un motivo más de reflexión desligado de la academia, que produce ideas complejas no carentes de novedad por mucho que se presenten básicamente complacientes con la sociedad en que se producen o los valores estéticos establecidos. Suele identificarse este tipo de opciones, que hemos llamado reaccionarias solo en el sentido de opuestas a los *excesos* formales de las vanguardias, con la vuelta a la figuración realista que, acabada la guerra, surge con fuerza en diversos países y que en Francia se calificó como Vuelta al orden, un concepto, como se irá viendo, muy equívoco.

Esta vinculación entre realismos y recuperación de valores plásticos tradicionales como elementos constitutivos de la Vuelta al orden de los años veinte en toda Europa, es la tesis principal de una exposición ya mítica celebrada en los años 80 en el Centre Georges Pompidou de París, *Les Réalismes*⁷. Pero esa vinculación, con ser real y probablemente la más ajustada a la proclama de Cocteau de *Retour à l'ordre*, no representa de forma exclusiva el proceso revisionista que implicó a muy diversas opciones artísticas

6 Tomás Llorens: *Le moment moderne ou le moment de la synthèse; en Années 30 en Europe: Le temps menaçant 1929 – 1939*, (Exposición en Musée d'art moderne de la Ville de Paris, feb. – mar. 1997) Cat. Exposition, Flammarion, París 1997, p. 26

7 Pontus Hultén (ed.): *Les Réalismes* (Exposición celebrada en el Centre Georges Pompidou, dic. – abr. 1981); Cat. de exposición, C. G. Pompidou, París 1981.

del momento y a destacados y ya célebres artistas. Lo que refleja la idea de Vuelta al orden es, de un modo más genérico, un estado de ánimo generalizado surgido de la experiencia traumática de la guerra. Frente a los vertiginosos cambios y progresos de las primeras décadas del siglo, tanto en lo artístico como en todos los ordenes sociales, que de alguna manera tuvieron por colofón una guerra destructiva como no se había conocido hasta entonces, se anhela un ritmo más pausado y tantas seguridades como fuera posible. La Vuelta al orden es un deseo de serenidad que en muchas ocasiones llama a la puerta de aquel espíritu clasicista tantas veces renacido en la tradición europea⁸. Pero esa añorada seguridad que aporta la razón y la armonía se halló no solo en la recuperación de los lenguajes de la representación figurativa sino, y de una forma más definitiva e influyente, en la consolidación y normalización de determinados aspectos de las primeras vanguardias. Así, la profundización en los aspectos más constructivos y formales del cubismo hasta definir el ideal de pureza y autonomía típicamente “modernista”, capaz de configurarse como paralelo estético de la moralidad del funcionalismo social, constituye una de las metas de los medios que defendían expresamente el arte surgido de las vanguardias. Las vanguardias quedan despojadas de su principio de incertidumbre y pasan a ser las auténticas seguridades, valores fiables por su contemporaneidad, llamados a configurar la imagen del mundo tanto como las máquinas o la efectividad ingenieril.

La Vuelta al orden no es pues un retorno a la visión figurativa renacentista o, de modo genérico, a la tradición, sino la búsqueda por distintas vías y de forma simultánea -Picasso es el gran ejemplo con su simultaneidad de estilos en estos años- de un nuevo clasicismo, de una representación clara, ordenada e inteligible del mundo. En este sentido, tan neoclásicas serían las colaboraciones de Cocteau con Picasso o Strawinsky, como el Purismo y su defensa desde *L'Esprit Nouveau*. Solo la aparición del surrealismo y su rápida expansión a partir de 1924 supondrá un contrapeso, y a la postre una liberación, para tantos artistas constreñidos en el ambiente en definitiva conservador de la Vuelta al orden parisina.

Evidentemente, esta diversidad de opciones artísticas, que se proponen aquí como formando parte de un proceso muy generalizado de recapitulación y reconciliación con el espíritu clasicista -así es claramente en el ambiente francés o italiano-, no conviven sin fricciones y negaciones mutuas que quedan bien reflejadas en las diversas publicaciones de arte y sus particulares visiones de lo moderno normalmente definidas por, ahora sí, un alto grado de fidelidad figurativa para los medios más conservadores o, como se decía en la época, de derechas, o bien por asumir de un modo muy genérico las derivaciones del cubismo para los medios a la izquierda que acabarán definiendo el “modernismo”. Habitualmente unos y otros se niegan y rara vez coincidirán los artistas que aparecen en sus páginas.

Recuperaciones del período.

Revisiones críticas: una posmodernidad *avant la lettre*. Se ha hecho referencia a la exposición *Les Réalismes* para ilustrar una cierta interpretación de la Vuelta al orden. Es además en si misma, una temprana manifestación pública de las muchas recuperaciones y revisiones a que será sometido el período de entreguerras a lo largo del último tercio del siglo XX. En realidad *Les Réalismes* ocuparía un lugar fundacional en la configuración del gusto posmoderno y las reorientaciones hacia los medios artísticos tradicionales característica de cierta posmodernidad, un lugar equivalente al que ocupara para la arquitectura la célebre exposición *La presenza del pasatto* de la Biennale de Venezia de 1980⁹

⁸ “Así, la Vuelta al orden (*rappel à l'ordre*) que se manifiesta entre las dos guerras de una manera particularmente dramática en el ámbito político-económico, se traduce en el del entorno cotidiano (arquitectura, urbanismo, objetos de la vida cotidiana, carteles, etc.) en una puesta en cuestión de las vanguardias y una vuelta a los valores tradicionales.” Jana Claverie (y otros): *D'une apocalypse l'autre*; en *Les Réalismes*, op. cit., p. 314

⁹ Paolo Portoghesi (ed.): *La presenza del pasatto*, Prima mostra internazionale di architettura, Biennale de Venezia, 1980; Cat. de exposición, Edizioni La Biennale di Venezia, Venecia 1980 (Editado por: Electa Editrice, Milán 1980)

oficializando para la arquitectura el gusto historicista y la cita estilística típicamente posmoderna. La exposición *Les Réalismes* mostraba una enorme diversidad y riqueza figurativa contaminada por todo el abanico ideológico del politizado período de entreguerras. La impureza connotativa inevitablemente asociada a la imagen figurativa, otorgaba a estas obras en muchos casos olvidadas o menospreciadas, un carácter documental y vital que coincidía plenamente con una sensibilidad de época, la de los años 80, tiempo de una guerra fría intensificada pero a punto de concluir, hastiada en lo artístico de la abstracción “modernista” y de su reducción al absurdo minimalista. El arte de entreguerras en Francia y la mayor parte de Europa es, en términos cuantitativos, fundamentalmente figurativo, las abstracciones, completas o parciales, no son lo más frecuente y de hecho no tienen apenas presencia en los medios artísticos de mayor difusión, por esta razón cualquier revisión del período de entreguerras debe prestar especial atención a estos lenguajes sin duda más tradicionalistas pero que, al margen de su interés artístico, son un fiel reflejo de su entorno cultural y social. Si se trata de escultura esta recuperación resulta imprescindible so pena de dar una imagen totalmente sesgada de lo que este medio artístico dio de sí en aquellos años. Sin embargo, respecto a la escultura en *Les Réalismes* apenas queda reflejado algo más que lo ya sobradamente conocido.

Es probable que el tono neoclasicista de buena parte de la escultura figurativa del ambiente francés la haga menos recuperable que sus equivalentes pictóricos para la sensibilidad posmodernista. No ocurre, sin embargo, lo mismo con los escasos escultores que, como Picasso, Brancusi, Arp, Lipchitz, Giacometti, o González, por citar algunos, permanecieron en su trabajo experimental. Las célebres relecturas que el entorno de la revista *October*¹⁰ realizó de estos autores o del surrealismo desde la segunda mitad de los años 70, coinciden con la nueva consideración e impulso adquiridos en aquellos años por la actividad escultórica. La revisión del concepto de primitivismo o del surrealismo y sus asociaciones con el arte concreto, son algunas de las piedras de toque que sirven a esta temprana crítica, digamos, no “modernista”, para establecer precedentes y paralelismos entre las dos épocas y, sobre todo, para procurar a la escultura una posibilidad y un valor más allá de lo formal impuesto tanto por la tradición clásica como por la moderna. La tensión entre el gran logro de la plena emancipación artística, del arte por el arte, desarrollado en los primeros lustros del siglo, y la implicación del arte en los debates y crisis de su presente, se manifiesta con fuerza en esos años y permanece en nuestros días. Esta es, en definitiva, la razón por la que, desde que la crítica de *October* comenzó a reinterpretar este intermedio bélico, no ha dejado de crecer el interés por la complejidad de sus producciones artísticas y de su fuerza cultural. En realidad cuando se quiere bucear en una posible genealogía de la posmodernidad (no de la neoconservadora del pastiche historicista) es necesario dirigirse a un período que, como el de Entreguerras, abunda al tiempo en escepticismo y entusiasmo, en nihilismo y militancia a ultranza, en diversidad de opciones artísticas simultáneas y, en definitiva, en sincretismo y contaminaciones.

No es extraño, que el relato canónico de la modernidad haya interpretado este período como el de maduración, maestro por maestro, de las diversas poéticas personales de los grandes campeones de la estética moderna, no concediéndole una verdadera originalidad fuera, probablemente, de la importante generalización, ya en los años treinta, de la abstracción, por otra parte, perfectamente constituida hacia la Primera guerra mundial. Está, ciertamente, el surrealismo, pero la crítica “modernista” lo presenta como excepcional o resalta sus confluencias abstractas, despojándolo, en cualquier caso, de sus sustratos más corrosivos, con el fin de integrarlo en el gran relato de linealidad evolucionista que es el del arte moderno. Basta con hacer una interpretación más crítica de lo que realmente significaba surrealismo en aquellos

10 **October** es una revista de crítica cultural y artística —se subtitula, *Art, theory, criticism, politics*— publicada en Cambridge, Massachussets, desde 1976. En ella han presentado muchos de sus más célebres artículos algunos de los teóricos del arte contemporáneo más reconocidos en las últimas décadas. Citamos solo a los más vinculados a la cultura francesa (algunos han comisariado exposiciones en el Centre G. Pompidou y publican habitualmente en la prestigiosa *Revue du Musée d'art contemporain* vinculada a ese centro) e interesados muy particularmente por el período de entreguerras y sus posibles extrapolaciones al arte de hoy: Denis Hollier, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H D Buchloh, Hal Foster.

años, como hizo desde diversas perspectivas Rosalind Krauss¹¹ o bajo planteamientos muy diferentes Peter Burguer¹², para darse cuenta de que la historia es menos reductible a determinados esquemas de lo que se quisiera, y de que la mayor parte de los más influyentes artistas del periodo que trata este estudio, se sirvieron de él como válvula de escape a la rigidez heredada de las primeras vanguardias. Solo por esto ya habría sido necesario reconsiderar la validez histórica tanto de los discursos que en los años cincuenta y sesenta quieren definir retroactivamente la modernidad, como la escasa importancia relativa dada al período.

Revalorización y recuperación de las publicaciones de la época. La vuelta al período de entreguerras y su recuperación se efectuará a través de la enorme riqueza que los periódicos artísticos del momento ofrecen. Efectivamente, muchas de las revisiones del período se han articulado a través de los medios artísticos, particularmente revistas de arte y estética del momento, habiendo constituido el redescubrimiento de alguno de ellos, de modo destacado *Documents*, un hito en la reinterpretación de los procesos artísticos y sus referentes intelectuales. En algunos casos estas revisiones se han llevado a cabo a través del análisis exhaustivo de alguno de estos medios o de los grupos artísticos que los sustentaban, mediante grandes exposiciones y sus correspondientes catálogos, este ha sido probablemente el formato más provechoso de aproximación crítica y documental a aquellas revistas, pero también son numerosos los libros y artículos concretos¹³. Al margen de la mayor o menor importancia concedida a las revistas de arte como fuente historiográfica, en lo que sí han coincidido los autores más diversos, incluidos los estudios realizados en España, es en dar una importancia inequívoca a las fuentes gráficas que aquellas publicaciones ofrecieron en su momento. Se reconoce con ello una característica que se afianza a lo largo de aquellos años hasta determinar una forma literario-gráfica de difundir el arte, una confianza en el poder de la imagen, que halla su madurez en algunos medios periódicos de los años treinta, consistente en derivar el discurso hacia la imagen, que deja de ser mera ilustración. El papel mediador cada vez más autoconsciente y determinante de la fotografía, será igualmente puesto de relieve por estos investigadores y por la teoría del arte contemporánea.

Es cierto, sin embargo, que esta nueva historiografía se ha centrado exclusivamente en la recuperación

11 Rosalind Krauss cuenta con algunos de los textos que en mayor medida contribuyeron a un cambio radical en la consideración posmodernista del surrealismo. No fue ciertamente la única de su grupo de *October* en propiciar este cambio de visión que rescata de los prejuicios "modernistas" muchas de las producciones de entreguerras, en realidad todos los citados en la nota anterior contribuyeron decisivamente en esta recuperación, lo que hace de Rosalind Krauss una referencia especialmente interesante para nosotros, es su dedicación y sensibilidad hacia la escultura medio que como ningún otro autor situará a menudo en el centro de sus reflexiones. Caben en este sentido destacar libros como: *Passages in the Modern Sculpture* (1977), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *The Optical Unconscious*, MIT Press (1994). *Formless: A User's Guide*, Zone Books, (2000). Los tres primeros tienen edición en español.

12 Peter Burguer, experto en surrealismo, traza en uno de los textos más citados sobre las vanguardias históricas, *Theorie der Avantgarde* (1974) un contrapunto muy europeo a los análisis estructuralistas y psicoanalíticos de la crítica posmodernista de *October*. Al igual que otros pensadores alemanes marcados por la Escuela de Frankfurt, pensamos por ejemplo en Jürgen Habermas, y críticos con el carácter en definitiva apolítico –pues carece de todo proyecto social– de la teoría posmoderna, la interpretación de las vanguardias artísticas de Burguer quiere integrarlas en una teoría crítica donde la reinterpretación de una modernidad basada en las utopías artístico-sociales tiene aún cabida.

13 Desde los años de 1980 se han sucedido las exposiciones destinadas a presentar no solo obras de arte sino compendios culturales contextualizados sobre este o aquel aspecto de las épocas vanguardistas o de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. París ha destacado en estas recuperaciones a través sobre todo de las exposiciones organizadas en el Centre G. Pompidou (Musée National d'Art Moderne) y por el Musée d'Art moderne de Ville de Paris. Ya se tratase de revisar los vínculos internacionales entre los grupos vanguardistas o los parentescos entre propuestas distantes (*Paris-Berlin; Paris-Moscou; Dada-Constructivisme*; etc.) o de recuperar la época a través de análisis transversales del tipo que fueran (la citada *Les Réalismes* es un buen ejemplo como también las muchas aproximaciones por décadas), las revistas constituyeron una de las bases documentales más recurridas. Así lo manifiestan los insustituibles catálogos de todas esas muestras en los que la tendencia antes indicada a la recuperación de aquellos medios periódicos se cumple plenamente, llenándose de citas e imágenes procedentes de los mismos. El interés por algunos de ellos da lugar incluso a exposiciones específicas sobre determinadas revistas que suponen un reconocimiento definitivo al papel central de las publicaciones periódicas de arte en el desarrollo de los movimientos artísticos de vanguardia. *Minotaure*, las revistas del grupo surrealista, las de los grupos de abstracción o *Documents* han contado con importantes exposiciones. Todas ellas cuentan también con estudios específicos al margen de los consignados en los catálogos correspondiente a las exposiciones que se les dedicaron. Destaquemos, a título de ejemplo, los dedicados a la revista de Georges Bataille, *Documents*, por Georges Didi-Huberman: *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*; o los ensayos de Denis Hollier, entre ellos *La valeur d'usage de l'impossible*.

de muy determinados medios periódicos del momento y dejado de lado al resto. Incluso en los medios reconsiderados se ha dado importancia a determinados aspectos encuadrados en discursos específicos y se ha soslayado el resto. Estos medios recuperados son, de modo general, los directamente vinculados con los diversos grupos artísticos, destacando entre ellos por su extraordinaria altura intelectual, pero también por su pertinencia para el momento presente y por la actualidad de sus contenidos, las publicaciones de los grupos surrealistas. Pero las revistas y boletines de estos grupos, salvo el caso excepcional de *Minotaure*, tuvieron una distribución limitada y a menudo vidas muy breves; las publicaciones de gran tirada y difusión internacional fueron, como es de esperar, otras, cuyos discursos, si se puede en muchos casos hablar de tal cosa, eran ciertamente contemporizadores con los gustos de la amplia franja de sus lectores. Minimizar o, más exactamente, negar la actividad e inevitable influencia en amplios sectores sociales de estos medios menos comprometidos, es reproducir el citado esquema lineal del progreso del arte moderno, cerrando muchas puertas laterales cuyo interés no se puede juzgar exclusivamente en función de su ulterior éxito evolutivo.

En este estudio se pretende constatar lo que existió y tuvo relevancia en la época, relevancia pública aunque fuera perecedera y/o importancia artística de más largo alcance. Hoy, cuando el criterio estético-formal no suele constituir la base crítica del arte, cuando se desconfiaba de los discursos lineales y victoriosos, no parece razonable decidir a priori que tal o cual opción artística que de algún modo fue reflejo de una sociedad, aún siéndolo en términos de una positividad reaccionaria, deba quedar en el olvido. Eso hizo radicalmente la modernidad transterrada a los Estados Unidos de la segunda posguerra y, en cierto modo, continuó haciéndolo la crítica posmodernista vinculada al estructuralismo y el psicoanálisis que le sucede, con las producciones modernas de entreguerras vinculadas a tradiciones figurativas.

INT. II.2. Lugar: París 1919-1939. Centro artístico.

El París de entreguerras no era ya el centro artístico de occidente si por tal entendemos el lugar donde se generan las ideas nuevas y desde donde se expanden. En realidad esa centralidad había desaparecido, los polos de acción fueron múltiples desde que la guerra produjera una diáspora que queda bien ilustrada con la dispersión de los distintos grupos Dada en Europa y América, pero también con la relevancia que las tendencias abstractas rusas y holandesas, los expresionismos o los sucesores del futurismo habían adquirido ya en sus respectivos lugares de origen. París tendrá su propia originalidad pero no solo no producirá sino que ni siquiera participará hasta muy tarde de algunas de las propuestas más relevante del período, como por ejemplo, el desarrollo maduro de las distintas escuelas de abstracción, de la arquitectura y el diseño funcionalistas modernos, o del arte de implicación político-social de los nuevos expresionistas de la *Nueva objetividad* y los *Productivistas* de la Rusia soviética. Sin embargo, en ocasiones de manera sorprendente, todos esos grupos y sus promotores buscan en París su confirmación y siguen considerando esta ciudad como el gran escaparate del mundo artístico. Se envían representaciones a los salones, se organizan exposiciones y se buscan artículos y reseñas en las revistas. No se equivocaban en cuanto que, efectivamente, los medios parisinos eran los de mayor difusión internacional y más influyentes. Pero será poco con lo que el arte producido fuera de la ciudad tendrá que conformarse, los medios artísticos editados en el París de entreguerras ofrecieron relativamente escasa atención a los movimientos artísticos extranjeros, mostrando a menudo, en las pocas ocasiones en que decidieron presentar un dossier sobre alguno de estos grupos o artistas, informaciones lejanas e inexactas. Respecto a asumir influencias o posturas artísticas externas, el ambiente artístico de París se mostrará siempre muy reacio, con fuertes componentes nacionalistas, por otra parte bastante generalizados en la Europa del período. En este sentido, el caso de la abstracción es revelador: mientras que artistas de la abstracción ya célebres como Mondrian y otros componentes de De Stijl viven, trabajan e incluso editan en París

desde los años 20, la pintura abstracta solo comenzará a introducirse y ser reconocida con la década de los 30 y, entre los franceses, en opciones verdaderamente desprovistas de todo radicalismo concretista.

¿De nuevo capital del arte moderno?

Una ciudad cosmopolita, una sociedad conservadora. Es difícil saber si, diez años después, un Tatlin habría necesitado o podido buscar las claves de su arte en el París posterior a la guerra –muchos sin duda lo hicieron¹⁴–, pero no ofrece ninguna dificultad imaginar el interés renovado que para artistas de toda edad y nación que buscasen la libertad, la información y el intenso y cosmopolita ambiente necesario para el crecimiento de su arte, ofrecía la ciudad. París conservaba su poder de convocatoria y continuaba siendo un destino natural para los artistas, fueran consagrados como los neoplásticos o jóvenes que querían conocer y darse a conocer. *“Si antes de la guerra (1914-1918), aún siendo París capital del arte convive con muchos centros de agitación vanguardista como Munich, Berlín, San Petersburgo, incluso Nueva York, en los años treinta París no solo concentra la mayor parte del mercado del arte, a pesar de la crisis económica, también se convierte en la escena principal, sino única, de la vida artística. Es innegable que el rechazo del arte de este decenio, actitud que caracteriza por ejemplo la intensa actividad periodística de Clement Greemberg después de la guerra y que alcanza su apogeo al comienzo de los años 60, está en relación con la campaña contemporánea dirigida a transferir a Nueva York la capitalidad artística de la modernidad”*¹⁵ Esto que Llorens afirma para los años 30 puede postularse con pocas diferencias de los años veinte en su conjunto y especialmente desde 1925. La lista de artistas residentes en la ciudad durante este período sería interminable, a los ya presentes desde antes de la guerra se suman otros venidos ahora desde los lugares más diversos y lejanos sumándose a la ya nutrida Escuela de París¹⁶. Un asunto este que traerá diversas polémicas de tintes xenófobos reflejadas en publicaciones del momento y de las que habrá ocasión de hablar más adelante. Es indiscutible que para artistas de lugares como España, cualquier país de América o de Asia, Rusia, Polonia, Inglaterra, Escandinavia, Grecia, etc. París seguía siendo la referencia tanto para adquirir una formación académica como para respirar los aires de lo nuevo.

La centralidad de París durante el período de entreguerras puede, pues, considerarse hecho constatado; si no en la generación de nuevos discursos artísticos, algo ya dispersado, sí en la consagración y difusión de buena parte de ellos. Si en algún campo esto es indudable, es en el de la actividad difusora del arte moderno tanto en su dimensión estrictamente editorial como en la crítica. Esto queda acreditado por la enorme difusión internacional alcanzada por muchas revistas de arte publicadas en la ciudad, algunas de las cuales incluían recensiones de los artículos en inglés, incluso en ocasiones asumían un formato multilingüe donde se mantenía el idioma original del autor del artículo. Se incluían *partenaires* en Nueva York, Londres o Berlín, publicidad de galerías y revistas extranjeras y muchos más detalles que indican inequívocamente su dimensión internacional. Ciñéndonos al caso español, tan solo hay que comprobar las existencias en bibliotecas de instituciones públicas de muchas de estas cabeceras parisinas –hay que decir que generalmente las más conservadoras– para hacerse una idea de su difusión en nuestro país. Para valorar y justificar el hecho de basar documentalmente este estudio sobre el arte de entreguerras exclusivamente en las revistas de arte publicadas en París, es conveniente, además de dejar clara la relevancia e influencia internacional de las revistas parisinas, hacer una semblanza de los críticos y otros colaboradores que en ellas escribían. En este sentido la ciudad se muestra igualmente atractiva

14 Estamos pensando por ejemplo en los jóvenes escultores ingleses o en los jóvenes artistas del este de Europa interesados por la abstracción, también la pléyade de la Escuela de París, y en los artistas del surrealismo, en su mayor parte extranjeros.

15 Tomás Llorens: *Le moment moderne ou le moment de la synthèse; en Années 30 en Europe: Le temps menaçant 1929 – 1939*, (Exposición en Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, feb. – mar. 1997) Cat. Exposición, Flammarion, París 1997, p. 26

16 Sobre la Escuela de París es especialmente recomendable por su aporte documental y crítico el catálogo de la exposición *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, organizada por el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris entre noviembre de 2000 y marzo de 2001

para intelectuales interesados en el arte de toda Europa, buen exponente de lo afirmado son los directores algunas de las más importantes revistas, personalidades culturales que se vinculan definitivamente a París e incluso se naturalizan franceses; es el caso de Christian Zervos, griego, de Le Corbusier, suizo, de Vantongerloo, holandés o de Paul Dermée, belga. También de destacados colaboradores como Carl Einstein, Giedion Welcker, Carola Giedion-Welcker, Herbert Read, etc.

La elección de París y sus revistas de arte para asomarse nuevamente al período de entreguerras parece por lo tanto justificada, en cualquier caso mucho más que la de cualquier otro centro artístico del momento. Pero no deja de ser una elección determinada culturalmente por muchos localismos, muchos debates y tendencias artísticas sumamente relevantes en la época y en el ambiente francés que hoy son prácticamente desconocidos incluso en ese país. Cuando estos aspectos de la vida cultural reflejada en las revistas afectaron a la producción escultórica de cualquier tendencia, han sido tenidos aquí en cuenta, aunque, ante la imposibilidad práctica de recuperar tantos autores, tantos artículos y obras como se nos presentan, sobre todo desde la escultura tradicionalista, será conveniente e inevitable establecer una selección representativa. Por el contrario, movimientos de enorme importancia para el desarrollo posterior de la escultura, como particularmente el constructivismo escultórico, apenas tienen presencia en las publicaciones parisinas y por lo tanto tampoco en este estudio que sí citará, sin embargo, las producciones escenográficas y arquitectónicas, constructivistas o neoplásticas, de las que sí dan cumplida cuenta las revistas. El objetivo es mirar desde dentro y a través de los ojos de la época y de una ciudad determinada, asumiendo con gusto la subjetividad y falta de perspectiva con que se nos presentan las producciones entonces contemporáneas y su significado; en ocasiones plenamente coincidente con el juicio posterior y otras no.

Auge de las publicaciones de arte. Queda dicho que la diversidad del entramado artístico así como la actividad desarrollada por sus actores es de tal magnitud que resulta inútil pretender reconstruirla considerando todas sus piezas. El número de revistas y otros documentos de difusión periódica relacionados con el arte editados en el París de entreguerras es enorme. Respecto a sus datos más generales y a su devenir como revistas existe un estudio de uso casi obligado: "*Les revues d'art à Paris 1905-1940*"¹⁷ en el que se citan no menos de 100 publicaciones para el período aquí acotado contando revistas y boletines más o menos estables directamente relacionados con la actividad artística. Entre estos medios los hay de extendida trayectoria, que ya tenían un largo recorrido antes de la Primera guerra mundial y/o lo continuaron mucho después tras la ocupación alemana, y también los que apenas lograron sacar un número pero que han sido considerados por su interés específico. No incluye Chevretils, autor del estudio citado, en su relación, magazines más generalistas tal que *Comoedia*, donde publicaba habitualmente Picabia sus punzantes críticas, o *Variétés*, que aunque publicada en Bruselas tuvo plena difusión en París y constituye ahora un excelente indicador de los valores estéticos de la época. Tampoco secciones de periódicos que se convirtieron en importantes tribunas como *Le Mercure de France* y *L'Intransigeant*, o revistas de corte principalmente literario que sin embargo fueron muy influyentes en la actividad de los artistas como *Nouvelle Revue Française*, *Nord-Sud*, *Bifur* o *Littérature*, primer medio surrealista, entre otras. Incluso, de forma harto extraña pues se trata de un estudio muy completo, no se cita una revista de arte fundamental como *Art et Décoration* a la que aquí se dará cierta relevancia.

Este estudio tendrá en cuenta algunas de ellas, lógicamente las que parecen más representativas de cada tendencia. Esto, que parece muy razonable, no ha sido, tal y como ya indicábamos, lo más habitual. Las publicaciones de este período que sí han sido plenamente recuperadas en estudios específicos o bien utilizadas como fuentes en estudios más generales, han sido las del entorno surrealista, prácticamente todas ellas reimpresas en fechas relativamente recientes, fuera de ellas, solo unas pocas cabeceras se citan con cierta frecuencia, se trata de las más comprometidas con la promoción del arte moderno y abstracto, entre estas hay muchas menos reimpresiones. Sin embargo, aunando los medios del surrealismo y los del

17 Yves Chevretils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993

“modernismo”, tenemos aún una escasa parte del conjunto de publicaciones artísticas de aquellos años. La mayor parte cubrían un abanico artístico más tradicional que iba desde la Escuela de París hasta las posiciones más conservadoras.

Otro factor a considerar es la muy desigual e irregular difusión de los medios de compromiso estético moderno y surrealista frente a la firmeza empresarial y editorial o a la periodicidad regular y segura de los medios de mayor difusión defensores de las figuraciones más o menos modernas, difusión que, como se ha indicado incluía una amplia distribución y suscripción internacional. Pero todos estos medios permanecen, a efectos investigadores, casi en el olvido. A muchos de ellos los sitúa Chevretil, con cierta ligereza, bajo el epígrafe “*Revistas académicas, Revistas anti-modernas*”. Resulta extraña esta distribución cuando los críticos más vinculados a estas revistas de corte tradicional escribían frecuentemente también en otras publicaciones de mayor compromiso moderno o cuando esos medios, indudablemente comprometidos con la tradición, aceptaban colaboraciones que no se ajustaban a ella, aunque, ciertamente, tampoco atentaban gravemente contra su integridad. Por lo demás y en cualquier caso, no es posible establecer fronteras precisas entre estas revistas supuestamente modernas o antimodernas y menos aún para tan largo período fuertemente connotado por los acontecimientos políticos, en el que muchos modernos y tempranos defensores de un arte independiente derivarán hacia posturas nacionalistas y filofascistas difuminando esas fronteras entre medios conservadores y modernos.

Por lo tanto, hay que diferenciar entre el arte comprometido con lo nuevo y los medios que lo recogen, medios profundamente influyentes en el devenir artístico posterior pero cuya ascendencia sobre la realidad visual de su presente es variable, y el arte que realmente llenaba salones y galerías apoyado por numerosos y poderosos medios de tibia o nula visión renovadora. Todo ello, sin embargo, formaba parte de la intensa actividad artística del momento y en su mayor parte era considerado como plena y genuinamente moderno, situándose, a juicio de gran parte de la crítica, en las antípodas de la Academia a la que todos parecían despreciar abiertamente. Otra cosa es que, desde la sensibilidad actual y tras la criba del tiempo y de la crítica del “modernismo”, gran parte de aquellas producciones y de las revistas y críticos que las apoyaron, hayan caído en el olvido. Sirva por el momento esta breve semblanza de las revistas de arte en el París de entreguerras. A lo largo del estudio y de forma aplicada a la presentación de las distintas cabeceras, se ampliará con detalle el análisis del ambiente editorial de la época y sobre todo de cada una de las revistas más relevantes.

El ambiente artístico.

Los salones. A lo largo de este estudio surgirán constantemente comentarios sobre instituciones expositivas o museísticas así como términos para referirse a colectivos artísticos que es necesario contextualizar. Francia parte de una tradición artística oficial perfectamente institucionalizada desde los tiempos de Luís XIV, cuando se percibe el potencial económico, representativo y propagandístico de las artes y se organiza la producción artística como un asunto de estado a través de la Académie de peinture, sculpture et architecture. En 1667 se establece una exposición anual de los miembros de la Academia origen del célebre Salon Carrée du Louvre, por donde pasaron los grandes artistas franceses del siglo XVIII y XIX, y sobre cuyas ediciones anuales versaron las crónicas de Diderot y posteriormente de Baudelaire. Este único salón cuyas admisiones estaban sometidas a un jurado oficial sufre ya una primera escisión en 1863 cuando los rechazados convocan el Salon des Refusés. La historia de los salones cambia desde ese momento; el sentimiento de modernidad expresado por Baudelaire era una realidad pero aún no se concebía la iniciativa comercial de los marchantes y su correlato, las galerías de arte, así pues, las distintas facciones artísticas hubieron de establecer las plataformas expositivas que a menudo las estructuras del salón o los salones oficiales les negaban, dando lugar poco a poco a cierta diversidad de asociaciones y sus salones correspondientes. En el período de entreguerras el desarrollo de las galerías de arte y las salas de

subastas es extraordinario, el *Annuaire de la curiosité* contabiliza hacia 1930 alrededor de 200 en París de las cuales la mitad comerciarían con arte contemporáneo¹⁸. Sin embargo es también una época brillante para los salones a los que la mayor parte de las revistas prestan gran atención y les dedican crónicas muy amplias y en algunos casos muy ilustradas, que dan fe de la variedad y cantidad de la producción artística del momento; por esta razón estos reportajes serán una fuente realmente importante en esta investigación. Es cierto, como más adelante habrá ocasión de comprobar, que desde principios de los años 20 surgen ya voces denunciando su inutilidad y decantándose por el formato de las galerías¹⁹, o también que la revista de mayor compromiso moderno del segundo lustro de la misma década, *Cahiers d'Art*, renunció casi por completo a las crónicas de salones prefiriendo las de galerías, pero no podría entenderse el momento artístico en su conjunto sin considerar estas manifestaciones. Se va a trazar, por lo tanto, un breve esquema de los salones activos en entreguerras.

Salon de la Société des Artistes Françaises. La sucesión natural de Salon Carrée du Louvre es el Salon de la Société des Artistes Françaises, una sociedad independiente de artistas encargada de configurar la participación del Salón desde 1881. De hecho y aunque hubiera algún momento excepcional, la línea del salón siempre fue la más decididamente oficial y académica, su gran dotación de premios, unos sesenta, otorgados por instituciones del Estado o por la propia Sociedad de artistas franceses, le convirtieron durante toda su existencia en el salón más a la derecha absolutamente cerrado no ya a las vanguardias sino a las más moderadas figuraciones de la Escuela de París, dando cabida principalmente a los artistas de carrera oficial.

Salon des Indépendants. No es así de extrañar nuevas disensiones en su seno. En 1884 se segrega el Salon des Indépendants caracterizado por abolir el sistema de jurado imperante en el anterior. No había pues ni jurado de admisión ni tampoco premios lo que permitió exponer en París a toda suerte de artistas sin ningún perfil determinado de formación, de estilo, de nacionalidad o de edad, fue así el salón de los extranjeros y de las jóvenes promesas, el salón que consagró el impresionismo y sus secuelas, el fauvismo o el cubismo, pero también el salón de los diletantes y la irregularidad, un auténtico caos visual donde una obra se situaba a continuación de otra según el orden alfabético de sus autores. El gran número de artistas extranjeros que eligen París tras la guerra dispara de tal modo su presencia en este salón que para el de 1924 se decide organizar la exposición por nacionalidades, medida que provoca una cascada de protestas entre los críticos y entre los artistas independientes, algunos de los cuales, y de gran renombre, declinan participar²⁰. Este salón se celebraba anualmente en el Grand Palais, como el de la Société des Artistes Français, hacia febrero o marzo.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. En 1890 se crea el muy conservador Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts que no difiere esencialmente del de la Société des Artistes Français salón con el que prácticamente se funde en la década de los años 20. Como este, la admisión estaba sujeta a un jurado compuesto exclusivamente por artistas franceses y dotado con premios y becas oficiales. En cualquier caso dio ocasionalmente cabida a importantes artistas de la Escuela de París como Foujita o el escultor Miestchaninoff y a principios del siglo fue una plataforma importante para los escultores renovadores de la Bande à Schnegg²¹.

Salon d'Automne. También en el Grand Palais como los tres anteriores, se celebró anualmente el Salon d'Automne. Fundado en 1903 es un salón abierto a toda la diversidad del momento incluyendo un buen grado de modernidad. Interpone un jurado que se renueva cada año y que suele estar compuesto por

18 AA. VV: *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*; cat. exposición (nov. 2000 – mar. 2001), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París 2000, p. 384.

19 Habrá más adelante ocasión para documentar la creciente importancia adquirida por las galerías frente a los salones, particularmente mediante las opiniones del célebre crítico Waldemar George.

20 Este asunto se relata con detalle en el Capítulo 2 desde su repercusión en *L'Esprit Nouveau*.

21 Este grupo de escultores tan poco conocido se presenta detalladamente en el Capítulo 7.

solventes representantes del mundo de la cultura de actualidad. Se trata de un salón muy representativo de la época por su eclecticismo y por la amplitud cultural que quiere representar con secciones dedicadas al arte, el grabado, las artes decorativas, la arquitectura, la literatura, la música o el cine. Por ello es sin duda el salón al que se dedican las crónicas más completas e ilustradas en las revistas de cierta modernidad, su sección de Arte urbano (arquitectura) y de Artes decorativas será comentada especialmente en este estudio por su importancia de cara a la configuración del gusto moderno que definirá después la Exposición de 1925.

Salon des Tuileries. Finalmente el único salón importante²² y regular creado durante el período de entreguerras, el Salon des Tuileries. Inaugurado en 1923 en lo que se dio en llamar Palacio de Madera, en Porte Maillot, unas construcciones provisionales debidas a los arquitectos Perret; es el único de los grandes salones que no se celebraba en el Grand Palais. Su formato es igualmente distinto. Los artistas son seleccionados por un doble jurado e invitados a participar con mayor o menor cantidad de obras, en ocasiones muchos artistas están representados con auténticas retrospectivas o pequeñas exposiciones personales que permiten confrontar escuelas y autores con una claridad que la crítica del momento alabó por encima del, para algunos, poco convincente sistema de elección. No fue un salón de una tendencia moderna marcada y por su propio carácter tendió a los artistas de cierto reconocimiento previo, no obstante la modernidad tuvo cabida en él -Giacometti, por ejemplo, se da a conocer allí- y compartió con el de Otoño un saludable eclecticismo.

Para concluir esta necesaria presentación, Eugenio d'Ors, un privilegiado testigo de la época y asiduo visitante de los salones de París, da su distendida versión de la compleja red compuesta por esas grandes exposiciones del París de los años 20. Hacia 1924 y con la disculpa de la reciente creación del Salon des Tuileries hace el siguiente recorrido: *“No hay como París para invenciones tan agudas. Se recordará con que talante vino al mundo el arte llamado de vanguardia. Vino pegando, como suele decirse. Contra el jurado de los salones, sobre todo. ¿No estaba en el Jurado, con el arca y el conservatorio de toda rutina, la fuente de todo mal? / Implantaronse, pues, grandes salones libres. ¡Ay, bien ha llovido desde entonces! Tanto ha llovido que una nueva revolución se imponía. He aquí la última novedad. Un Salón que no tiene un Jurado sino dos Jurados. / Por otra parte la razón del que adelanta estriba en separarse siempre. Cuando el Salón de los Artistas franceses quedó rezagado, se adelantó la Nacional. Luego más allá que la Nacional, el Salón de Otoño. Y más allá que el Salón de Otoño, los Independientes. / ¿Quedaba algún paso por dar? Sí. El salón en que los artistas franceses, los de la Nacional, los de Otoño y los Independientes expusieran juntos. Y con la puerta bien cerrada. / Este es el Salón de las Tullerías.”*²³

El arte independiente. Es buen momento para aclarar el concepto de artista independiente por contraste al de carrera oficial. Exactamente como el Salon des Indépendants se segrega del de los Artistes Français, el artista es denominado independiente no en función de su estilo más o menos moderno, sino cuando se mantiene al margen o renuncia a la enseñanza oficial de la École des Beux-Arts, o a la carrera profesional que esta proporciona. La carrera profesional artística pasaba necesariamente por cursar completamente los cursos de la École, solo tras ellos podía optarse a la consagración profesional que procuraba la obtención del Prix de Rome y otros honores. El desprestigio de la enseñanza oficial en entreguerras llegó a ser notable entre los artistas y la crítica, lo que nunca conllevó una pérdida de poder de la institución, a cuyos allegados continuarán haciéndose la mayor parte de los encargos oficiales algo muy importante en la escultura monumental. Así lo expresaba André Warnod desde *Comoedia*, magazín muy atento a los desarrollos artísticos modernos, al contrastar la vitalidad e inmenso prestigio internacional del arte

22 Se crearon otros salones aunque de menor entidad. El Salon des Vraies Indépendants tuvo su única edición en 1928 en Porte de Versailles. Al año siguiente es sustituido por un salón de indudable importancia por estar muy vinculado a la emergencia de los grupos abstractos del final de década, se trata del Salon des Surindépendants, fundado por lo tanto en 1929 y con el mismo domicilio que el anterior. Entre 1920 y 1927 se celebra también el pequeño Salon de l'Araignée. Otros de menor entidad o muy especializados en, por ejemplo, antigüedades, fotografía, libro, etc. se celebraron igualmente.

23 Eugenio d'Ors: *Arte de entreguerras*; Aguilar, Madrid sin fecha, p. 132-134

independiente producido en París respecto al arte oficial: “*Hemos denunciado en uno de nuestros últimos artículos la quiebra del arte oficial. (...) Lamentablemente el homenaje universal se le rinde (referencia al arte independiente admirado en todo el mundo) a quienes el Estado tiene bajo sospecha. La separación del arte y del Estado es un hecho consumado. El Instituto (l’Institute) está vacío, la Escuela de Bellas Artes ofrece una enseñanza sin esperanza, mientras que fuera reina una vivaz actividad. La Iglesia está desierta, pero el culto se celebra en los bosques y el oficio no es menos bello.*”²⁴

La proliferación de academias privadas es proporcional a ese desprestigio y a la afluencia de extranjeros, su papel fue relevante en la formación de los cenáculos del arte independiente del que son precisamente la cantera. Grandes artistas daban en ellas sus cursos: Bourdelle, Friesz y Léger en La Grand-Chaumière; Matisse en la Académie Matisse; Lhote también en su propia academia, varios importantes pintores de la Escuela de París en la Académie Montparnasse; Léger y Ozenfant en la Académie Moderne... además, las ya tradicionales Académie Julian, Ranson, Russe, Vassilieff, etc. Estos centros mantuvieron la enseñanza con estudio de modelo en todos los casos, y aunque orientados hacia las tendencias modernas no dieron lugar a modelos pedagógicos sistematizados ni a reflexiones pedagógico-artísticas de calado como las propuestas desde la Bauhaus, los alumnos disponían de taller y sobre todo de modelo, los grandes profesores-artistas solían hacer una visita semanal para ver los progresos y dar sus consejos y charlas. Auténticas torres de Babel en algunos casos, la atracción que ejercieron sobre jóvenes artistas del mundo entero fue extraordinaria²⁵; su importancia en la formación de la Escuela de París, por lo tanto, fundamental.

Art vivant y Escuela de París. Ante la inusitada diversidad de escuelas artísticas modernas, de grandes personalidades y de sus procedencias nacionales, y de la ingente producción artística de París, surgen designaciones con que nombrar un fenómeno que hizo de París una ciudad mítica entre los interesados por el arte moderno. Surgieron así términos como Art vivant existente previamente pero oficializado por André Salmon al acuñarlo para titular su ensayo *L’Art Vivant*²⁶ y posteriormente por Florence Fels como cabecera de su revista *L’Art Vivant*. El término, arte vivo, arte del momento, no se limita por su significado, abierto a cualquier interpretación, sino más bien por su uso. En este sentido encaja bien en la idea de Retorno o Vuelta al orden que explícita o implícitamente impregna la época de la posguerra, es decir voluntad de apaciguar el devenir moderno, no de rechazarlo, sino de evitar las algarabías del espíritu vanguardista y sus ansias rupturistas. La categoría Art vivant acoge por lo tanto las manifestaciones de la modernidad o si se quiere del arte independiente, tanto las más experimentales como las que confraternizan gustosamente con la tradición. Pero ocurre que estas últimas son la inmensa mayor parte, y estas obras, que antes de la guerra ocupaban para el propio Andre Salmon un lugar marginal ante el vivo e imparable empuje vanguardista, pasan en entreguerras a ocupar el primer plano; al menos para estos críticos que dicen deberse al Art vivant, y claramente para la revista homónima de Florence Fels.

No siendo posible determinar completamente el uso de Art vivant, tal vez resulte más comprensible la dificultad aún mayor de acotar el uso del término que de hecho le sucede: *École de Paris*; término que se extiende durante el segundo lustro de los años 20. Como en el caso de Art vivant, el alcance teóricamente otorgado a la designación Escuela de París parece inequívoco en 1927: “*Desde hace algunos años ya y ahora cada vez más, se califica como Escuela de París, a los artistas independientes venidos aquí de todos los países del mundo, para estudiar el arte francés.*”²⁷ Esta breve definición introduce todos los términos de la discusión a que siempre estará abierto el uso de esta designación. Su uso es en realidad bastante equívoco,

24 André Warnod, publicado en *Comoedia*, 27 de enero, 1925; en: *L’École de Paris 1904-1929, la part de l’Autre*; op. cit., p. 398

25 AA. VV: *L’École de Paris 1904-1929, la part de l’Autre*; cat. exposición (nov. 2000 – mar. 2001), Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, París 2000, p. 367

26 André Salmon: *L’Art vivant*, Georges Crès, París 1920.

27 Charles Fegdal: *Essais critiques sur l’art moderne*, Librairie Stock, París 1927; en: *L’École de Paris 1904-1929, la part de l’Autre*; op. cit., p. 399

algunos rechazan su existencia misma por diversas razones. En primer lugar porque se niegan a aceptarlo como clasificación artística dada su irrelevancia en ese sentido, quienes así piensan se hacen eco de un argumento irrefutable, a saber, que no hay diferencia grupal constatable entre la orientación estética de los artistas parisinos de origen extranjero y los nacionales, con lo que a menudo hallamos que con Escuela de París, sobre todo desde el extranjero, se hace referencia genéricamente a todo el arte independiente y moderno concentrado en la ciudad, sea este el producido por franceses o extranjeros. En segundo lugar, ese “*estudiar el arte francés*” destaca otro asunto que haría innecesario el término: el afrancesamiento de esos artistas que moderan sus modales artísticos bárbaros en llegados al país de la razón, la medida y la gracia, deviniendo desde el punto de vista artístico perfectamente franceses; naturalizándose artística, y a menudo también administrativamente, franceses: “*Apenas han desembarcado, quieren conocer ese “Centro del mundo”, ese Montparnasse de que les han hablado en sus lejanas tierras; (...) / Enseguida, los mejor dotados quedan prendados por el armonioso equilibrio que reina en la Ciudad, en todas sus partes. Perciben qué deliciosa cadencia, qué musical medida ponemos en nuestros propósitos, en nuestras ideas, en nuestros juicios, en nuestro arte. Entonces ese arte francés al que aportan sus benévolos ardores y su fervorosa fe, pule y vuelve a pulir sin cesar los ángulos duros, corrige, elimina, suaviza; (...) La influencia de la Escuela de París crece cada día; y a aquellos que son “vedettes” de ayer o de hoy, apreciables glorias de nuestro país, cada día que pasa les aporta nuevas cartas de naturalización.*”²⁸ No se niega en este caso la denominación Escuela de París pero implícitamente se le niega una especificidad artística quedando en un apelativo coyuntural que tiende a fundirse sin más en lo francés.

Este carácter circunstancial que prácticamente vacía de significado al término, no le parece en absoluto inocuo al crítico Waldemar George que en los años 30 se halla en plena deriva nacionalista como, por otro lado, buena parte de la crítica y todos los estamentos oficiales. Este crítico ve en el enorme éxito del término Escuela de París un ataque a Francia y al concepto de Escuela francesa, de arte francés. No sería a ojos de la crítica y los historiadores extranjeros la Escuela francesa la que absorbería a los extranjeros de la Escuela de París sino al contrario, la influencia de aquella se olvida y queda minimizada: “*La Escuela de París es un neologismo, una acepción nueva. Este término que prima en el mercado mundial es un escamoteo consciente, premeditado del término: Escuela de Francia. Presupone una ampliación y un enriquecimiento del dominio nacional de la pintura francesa. No solamente tiene en cuenta las aportaciones extranjeras, sino que las ratifica, les otorga un lugar preponderante. Es, en suma, un testimonio bastante sutil e hipócrita del espíritu francófilo. Se entiende por escuela parisiense, el movimiento artístico que engloba tanto a los extranjeros residentes en París como a los franceses de nacimiento, de origen.*”²⁹ Este artículo es una de las más claras manifestaciones de las preocupaciones de quienes llegaron a ver en lo que consideraron auténtica invasión de artistas extranjeros, una amenaza, casi, como vemos, una confabulación contra el arte francés, es decir contra Francia; otras consideraciones en él vertidas nos ocuparán en otros apartados³⁰ Nos sirve ahora para documentar los roces producidos por la presencia de extranjeros, por la siempre creciente Escuela de París; también para certificar una vez más el carácter ambiguo que en el uso adquiere la denominación, con esa confusión, que despierta la paranoia de Waldemar George, entre Escuela de París y Escuela de Francia, entre solo extranjeros o también franceses.

Inevitablemente cuando se use en este estudio el apelativo Escuela de París o Art vivant no será posible escapar completamente a estas ambigüedades que se asumen como una manifestación más de la complejidad de la época y de la limitación artificiosa de las clasificaciones.

28 Ibidem, p. 399

29 Waldemar George: *École française ou École de Paris I, Formes*, junio 1931, pp. 92-93

30 Las manifestaciones del nacionalismo político y étnico de que se nutrió la violencia de la primera mitad del siglo XX, tiene su perfecto correlato en el arte de entreguerras y una constante presencia, en los más diversos grados, acentuándose en el período de la primera posguerra y con el ascenso de los fascismos y agudizándose hasta el límite con las tensiones previas al segundo enfrentamiento mundial. Este ambiente enrarecido caracteriza muchas de las producciones de la época y por lo tanto será tenido en cuenta y aludido en muy diversas partes del estudio comentadas sus manifestaciones en algunos artículos. El nacionalismo en el arte, así se titulaba un artículo aparecido en Minotaure en 1939 en el que se cargaba precisamente contra Waldemar George, estará por lo tanto presente pero no será tratado aquí de forma específica.

INT. III. CRITERIOS Y FORMA DE LA INVESTIGACIÓN.

INTRODUCCIÓN.

INT. III. CRITERIOS Y FORMA DE LA INVESTIGACIÓN.

INT. III.1. Aspectos metodológicos y fuentes.

Metodología.-

Consideraciones metodológicas.; Relevancia documental.

Fuentes.-

Las publicaciones periódicas de arte y estética.; Criterios de búsqueda y selección de las publicaciones.; Escultura y contexto estético.; Lengua francesa.; Fondos bibliográficos en España y Francia.

INT. III.2. Estructura y organización del estudio.

El estudio.-

1ª parte: Estética y revistas de arte en el París de entreguerras.;

2ª parte: Debates y presencia de la escultura en las revistas de arte.;

3ª parte: Los escultores en las revistas de arte.

Hasta aquí han sido expuestos los objetivos y el tipo de aproximación conceptual y documental propuesta en este estudio. También y de forma ya algo extensa, aspectos relativos al entorno espacio-temporal que ha de servir de marco al conjunto de la investigación, incluyendo algunas perspectivas críticas que han definido a posteriori, de diversas formas, aquel período. Es ahora el momento, pues se trata de un trabajo académico, de explicar métodos, estructura, normas y acotaciones a que se ajusta esta investigación. Se exponen a continuación los criterios metodológicos seguidos en la investigación, centrados sobre todo en las condiciones y premisas documentales a que se atiene el estudio: el tipo de fuentes con que se trabaja, su lengua y procedencia, los criterios aplicados en su selección y gestión, o su uso crítico y presentación documental. Finalmente, se presenta su estructura y contenidos generales describiendo las tres partes en que se divide el estudio crítico y el contenido general de sus capítulos.

INT. III.1. Aspectos metodológicos y fuentes.

Metodología.

Consideraciones metodológicas. Aunque en la primera parte de esta introducción *-Aproximación-* se ha insistido principalmente en los aspectos conceptuales y en los determinantes espacio-temporales, se indicaron ya entonces, inevitablemente, gran parte de las condiciones metodológicas y documentales aplicadas. Quedó ya suficientemente argumentada la ambición por igual crítica y documental de esta aproximación al período de entreguerras. La consideración crítica surge en ella siempre de la reunión y contraste entre los diversos textos e interpretaciones que sobre un mismo asunto o artista se ha podido extraer en las publicaciones artísticas. Otras fuentes diversas, de época o posteriores, han servido para matizar y trazar perspectivas que pongan de relieve precisamente la visión particular establecida desde los distintos sectores estéticos de la época.

Dependiendo de la calidad y acabamiento de la información hallada, este uso de las fuentes de época propuestas, es más o menos exclusivo, pero siempre se ha procurado, dentro de unas proporciones razonables, tener en cuenta la mayor parte posible de los artículos y reseñas relativos al asunto tratado aparecidos en cualquiera de las cabeceras que han servido de referencia y de cuya elección y criterios de uso se dará cuenta más abajo. No obstante la dedicación a unos u otros asuntos es sumamente variable tanto para el conjunto de las publicaciones de arte, que parecen en ocasiones ponerse de acuerdo para obviar determinada cuestión, como entre sí, cuando unas se vuelcan en cuestiones o artistas que otras no quieren ni nombrar: en estos casos, cuando la información hallada ha sido escasa o fragmentaria se ha completado con otro tipo de fuentes, sean estas de la propia época o de estudios actuales, con el fin de dar siempre cuenta con la coherencia e inteligibilidad debidas, del proceso cultural o del desarrollo artístico de que se esté tratando.

Muchos asuntos hoy considerados fundamentales respecto a esos procesos, no fueron identificados en la época o lo fueron únicamente en muy contados medios y ocasiones, o en una proporción decepcionante ante su relevancia artística posterior. Es el caso de las vanguardias abstractas, incluso del surrealismo, cuya presencia fuera de sus propios medios es relativamente escasa; en estos casos se ha optado por respetar esta visión limitada de los medios propuestos no sin efectuar a través del análisis de sus propios periódicos de grupo una semblanza de su presencia y consideración pública, y de sus debates estéticos. En cualquier caso, el número relativamente escaso de escultores de raíz vanguardista, básicamente los mismos que hoy determinan lo que se ha dado en llamar escultura moderna, ha permitido analizar uno por uno su presencia en las revistas y medios artísticos trabajados, tanto en los correspondientes, si es el caso, a su tendencia estética, como en los más generalistas. Este criterio ha dado lugar a ciertas aparentes desproporciones en la extensión relativa de las partes dedicadas a unos u otros artistas que no se justificaría desde la perspectiva histórica actual pero sí desde la consideración de la época que se vuelca por ejemplo en Lipchitz mientras se ocupa poco de Brancusi y apenas del Picasso escultor, indudablemente escultores de mayor desarrollo conceptual e influencia histórica que el gran cubista. No se trata en ningún caso de estudios monográficos al uso sobre los artistas cuya presencia a través de las revistas se estudia, sino de revisiones del material crítico generado sobre ellos en el período. Las reconstrucciones que de su devenir artístico aquí se hacen, quedan ajustadas a la mayor o menor abundancia y al mayor o menor interés crítico de ese material de época.

Por el contrario, la presencia del arte y concretamente de la escultura de raíz figurativa y tradicional es apabullante en los medios artísticos más establecidos y no solo en los que defienden expresamente la vía tradicional, también en los que admiten muchos desarrollos del arte moderno. En este caso, y ante la gran cantidad de escultores y escultoras de estas tendencias que alcanzaron fama y contaron con artículos en importantes revistas del momento, el resumen y el tratamiento de conjunto se ha impuesto para muchos procesos y artistas. No obstante, buena parte de ellos son identificados y relacionados con el entorno correspondiente: estilístico, de género o de grupo, reparando en aquellos cuya calidad artística destaca entre el, por lo general, extraordinario nivel artístico-artesanal de la estatuaria francesa de entreguerras. Al margen del tratamiento más o menos detallado pero no exactamente monográfico dado a esta gran cantidad de estatuarios con presencia en las revistas, hay una serie de escultores fundamentales aún en el período, aunque pertenecientes más propiamente de la generación de preguerra, como por ejemplo Bourdelle y Maillol, que ante su extraordinaria presencia en toda clase de publicaciones y su influencia viva en la generación más joven, han sido examinados a través de los textos que les fueron dedicados, de manera monográfica. Este es también el caso de una desconocida en España Bande à Schneeg, cuyos componentes, Charles Despiau en primer lugar, ocupan aquí un lugar relevante e individualizado mediante el estudio completo de su presencia en las publicaciones, normalmente complementado con datos biográficos y otros detalles que permiten darlos a conocer y sustentar un recorrido coherente por su obra.

Relevancia documental. Como se ve, los criterios metodológicos aplicados derivan del uso dado a las fuentes documentales que justifican el punto de vista establecido para la investigación, las revistas de arte. Ellas son la materia prima con la que básicamente se construye el texto crítico que se propone y, por lo tanto, ellas son también el objeto primero de investigación. Son la primera instancia a que se acude en esta reconsideración del período, instancia de la que, efectivamente, deriva todo análisis y de la que quedará cierta constancia documental gráfica en las ilustraciones del volumen. Los criterios de selección y búsqueda de estas fuentes constituirán, por lo tanto, el sustrato metodológico más elemental y serán expuestos a continuación dentro del apartado dedicado expresamente a las fuentes, por el momento se deben resaltar algunos aspectos del tratamiento previo a que fue sometido el conjunto de la información para poder acceder ordenadamente a un volumen de datos, textos e imágenes realmente ingente que, además, se presenta en las revistas, como es evidente, sin orden alguno. En primer lugar, para facilitar ese acceso al contenido de cada una de las cabeceras utilizadas y documentadas desde los originales o bien desde reimpresiones, se procedió a recopilar o a confeccionar desde las propias revistas los sumarios por año y número, en ocasiones completos, en otras parcialmente, que permitieran localizar la información a utilizar en cada parte del estudio. En el caso de las revistas más importantes desde el punto de vista crítico, estos sumarios se han completado en documentos terminados listos para su consulta en futuras investigaciones.

En segundo lugar, tras revisar completa o parcialmente, según el caso, la colección correspondiente a una revista, se impuso la necesidad de reseñar y en su caso hacer recensiones de aquellos artículos que podían interesar a unas u otras partes de la investigación, decidiendo también aquellos artículos cuya importancia documental aconsejaba su traducción completa o parcial. Surgieron así documentos sobre el contenido relevante de cada una de las colecciones periódicas utilizadas, razonablemente manejables en el momento de la redacción del texto crítico definitivo que, en su caso, remitían rápidamente al artículo completo, indicando previamente cual era aproximadamente su contenido, para efectuar la consulta definitiva o extraer las citas convenientes. Lógicamente, los recursos de reprografía o, siempre que se obtuvo autorización, de digitalización de los documentos ha sido una ayuda inapreciable al mantener el acceso constante a las fuentes en archivos digitales personales pudiendo recuperar tal texto o imagen que se creyó antes irrelevante o al descubrir intereses que antes pasaron desapercibidos. Por otra parte, de esas páginas fotografiadas completas o de las imágenes que contuvieran se han extraído la mayor parte de las ilustraciones del volumen; además, la disponibilidad de esas páginas fotografiadas, de artículos completos de gran interés crítico y visual y a menudo completamente inéditos, promete la posibilidad de ulteriores usos.

De este modo el estudio fue tomando forma desde las propias fuentes, desde los hallazgos en las revistas de arte consultadas y desde la investigación abierta y sin cauces preestablecidos a no ser, claro está, el interés específico por la escultura y por el debate estético representativo. Los guiones previos surgidos de estudios existentes sobre asuntos determinados y aspectos parciales de la época cedieron ante el espectáculo que la recomposición de esas piezas, las revistas, generaba de una forma imprevista. El esquema último de este estudio y las proporciones de sus contenidos están determinados en primera instancia por lo hallado en las revistas de arte del período/lugar estudiado. A pesar de tal relevancia documental, es necesario insistir en que los objetivos de este estudio van, como ya se ha explicado, más allá de la mera descripción de los documentos hallados en las revistas sobre escultura; los documentos aquí se usan para recrear una opinión de época, una visión por así decir a pie de obra, nunca como mera erudición o curiosidad banal. Por esta razón, aún concediendo tanta importancia como en estas líneas se está otorgando al aspecto documental en la definición de la investigación, en absoluto se presenta esta como estudio de carácter propiamente documental, es decir como mera relación, descripción y catalogación de un conjunto de documentos dados sobre determinada cuestión.

Fuentes.

Las publicaciones periódicas de arte y estética. El objetivo de este estudio es, como vimos, proponer una visión genérica de la actividad escultórica dentro del contexto estético del período de entreguerras a partir de fuentes de la propia época, es decir evitando los discursos críticos establecidos posteriormente y sus elecciones. Para ello hay que determinar y acotar cuáles habrían de ser esas fuentes: las revistas de arte y estética publicadas en París entre 1919 y 1939 son el soporte documental y al mismo tiempo un objetivo específico de la investigación que se presenta.

Así pues, las revistas de arte publicadas en el París de entreguerras constituyen el medio a través del cual se quiere acceder a la consideración de la escultura y a los debates artísticos del período. Es en ellas, como decíamos, donde se ha investigado esa presencia y de donde se han extraído los documentos de trabajo y también la práctica totalidad de las imágenes que ilustran el estudio. Sobre la enorme actividad editorial, la gran cantidad de cabeceras que de alguna manera podrían en la época responder al calificativo de revista de arte, se hablará ya dentro del estudio, por el momento indicar que tal concepto: “revista de arte” no acepta una acotación clara y que en realidad podrían acogerse a él desde el más discreto boletín mensual editado por muchas galerías hasta las revistas de distribución internacional; también podrían hacerlo, por su incidencia en el debate artístico, las publicaciones de arte y estética e incluso muchas entre las dedicadas a la producción literaria o determinadas tribunas de periódicos generalistas y magazines. Nos quedamos así con la acepción más amplia, aunque parezca redundante, de *revistas de arte y estética*. Entre los cerca de cien títulos que durante el período podrían bastante ajustadamente calificarse de revistas de arte y estética, se han elegido solo algunos, ciertamente los que se han considerado más representativos de las distintas ideologías estéticas y al tiempo más influyentes en la propia época o, en ocasiones, como ocurre con las revistas propias de los movimientos artísticos, en épocas posteriores. Hablar de revistas de arte es hablar de líneas editoriales y de crítica de arte: se ha procurado igualmente que la crítica más relevante e influyente del momento, con nombre y apellidos, esté presente, convirtiéndose así el estudio en una ocasión para dar a conocer en España muchos de estos autores y sus textos.

Prácticamente en todos los casos se ha trabajado a partir de los textos surgidos de la investigación propia sobre las fuentes originales, pero, como es natural, no se han despreciado los ofrecidos en otros estudios –citas, secciones documentales de catálogos, etc.– cuando aportaban fuentes distintas de las trabajadas sistemáticamente aquí. Estas fuentes, las revistas concretamente seleccionadas, son en definitiva una parte del total producido en la época, por lo tanto una muestra, con todo, su volumen es tal que ha quedado poco espacio para moverse por terrenos limítrofes al de las revistas como pudieran ser, sobre todo, las monografías sobre arte y artistas, muy numerosas ya en ese momento, los catálogos de exposiciones de la época o, incluso, las primeras historias del arte moderno producidas ya entonces. Hay que decir al respecto, que quienes escribían esas monografías, presentaciones de exposiciones o historias incipientes, eran los mismos críticos e historiadores que solían firmar los artículos de las revistas de arte de que nos hemos valido, con lo que creemos que nada esencial se ha perdido al atenerse, como ha sido el caso, con cierta rigidez a lo ofrecido en las revistas.

Criterios de búsqueda y selección de las publicaciones. Durante el amplio período de entreguerras, la actividad cultural y editorial es amplísima. La documentación trabajada constituye una parte cualitativamente muy relevante de las cabeceras publicadas expresamente como revistas de arte; aunque tengan, como era habitual, otros temas entre sus intereses. Eventualmente, sobre todo en lo correspondiente al surrealismo y sus medios, se ha trabajado con publicaciones que se definen mejor como revistas literarias o incluso magazines generalistas. La elección de los medios finalmente investigados y documentados, ha respondido a criterios de, por una parte, representatividad y difusión en la propia época, y por otra, interés específico como vehículo de ideas artísticas. Estos dos niveles de valoración no necesariamente coinciden en una misma publicación o, al menos, no suelen hacerlo en proporciones equilibradas. Las publicaciones que sin duda revisten mayor interés objetivo por ser portadoras de los desarrollos artísticos

más novedosos y mantener líneas editoriales de mayor compromiso con lo contemporáneo, tienen por lo general una difusión escasa e incluso nula a nivel internacional, así como una periodicidad irregular y una vida breve. Por el contrario, las de mayor tirada y suscripción internacional, muchas de ellas presentes antes y después del período estudiado y con una periodicidad regularmente mensual, pocas veces mantienen compromisos editoriales, y dan cabida en sus páginas a un arte en ocasiones muy variado pero con claro predominio de las tendencias figurativas más o menos tradicionalistas o modernas.

El primero de los grupos referidos -las revistas vinculadas, incluso editadas por los propios grupos artísticos- es el más conocido y manejable en la actualidad por contar con algunas reimpresiones facsímiles de fácil acceso. Es también manejable por tratarse de cabeceras editadas muy a menudo durante pocos años o con pocos números, así y aunque en ellas casi todo es interesante para el investigador, se pueden examinar exhaustivamente manteniendo, sin embargo, el volumen documental en proporciones razonables. Por otra parte, estas publicaciones fueron plataformas vivas de los propios artistas y sus grupos; se publicaron en ellas importantes textos e imágenes que podemos encontrar en recopilaciones e incluso traducidos al castellano, se les han dedicado, igualmente, estudios monográficos y exposiciones. Algunos de ellos son, por lo tanto, documentos estudiados y conocidos y, por ello, doblemente influyentes en su momento y en la actualidad; otros, lógicamente los no reimpresos, permanecen aún, en cuanto a sus contenidos concretos, en un relativo olvido. Estas revistas de compromiso estético moderno han sido analizadas dentro de los intereses de este estudio prácticamente en su totalidad.

El segundo grupo citado es mucho menos conocido aún siendo su volumen editorial muchísimo mayor. Se trata de revistas de arte con un compromiso estético moderno más vago o que son directamente atalayas de la tradición, pero que, en todo caso, disfrutaban de gran difusión y solidez editorial. Estas revistas fueron las tribunas de algunos de los críticos e historiadores más reconocidos en aquel entorno parisino y resultan especialmente reveladoras del ambiente artístico del momento, de modo particular en el caso de la escultura. Sin embargo, no encontraremos en ellas textos ni discursos tan comprometidos e influyentes como en las publicaciones vinculadas a las vanguardias. Siendo esto así, no por ello carecen de interés, al contrario, son instrumentos imprescindibles para recuperar aquellas poéticas dejadas de lado por la modernidad y sus revisiones. Y, hay que insistir, esto es especialmente relevante si lo que se quiere es revisar el panorama de la actividad escultórica del momento. Documentarlas reviste también, sin duda, el interés de desempolvar lo que ha permanecido oculto tantos años pues se trata de publicaciones olvidadas o, en todo caso, no utilizadas, resultando muy raro encontrar transcripción de sus textos o citas extraídas de ellas en publicaciones posteriores. Entre estas publicaciones no existe ninguna de la que se haya hecho reimpresión ni total ni parcial. El número de las cabeceras editadas y su regular periodicidad suponen tal volumen documental que hacen inviable su examen completo, examen, por otra parte, innecesario pues representan en su conjunto puntos de vista poco distantes entre sí perfectamente reducibles a los que aportan las más representativas entre ellas. Por esta razón se han elegido tres cabeceras que representan bien al conjunto en toda su variedad desde las posiciones moderadamente conservadas hasta la aceptación de cierta modernidad. Se ha eludido el estudio sistemático de medios próximos a la academia, aunque no su contrastante presencia, por no resultar ya relevantes en el panorama artístico vivo del momento. En este criterio de selección se ha tenido también en cuenta la circunstancia de que la revista se editase durante todo o la mayor parte del período estudiado.

Las revistas consideradas finalmente como más adecuadas para la investigación se han revisado por lo general sistemáticamente en su totalidad, es decir cada uno de los números publicados, pudiendo dar así fe de las circunstancias cambiantes de la época desde atalayas determinadas. Esto es así desde luego en aquellas de las que existe reimpresión, en el resto, puede haber eventualmente lagunas aunque las revisiones abarcan en todo caso lo esencial de su fasciculación a lo largo del período de entreguerras. Estas lagunas son notables en el caso de algunas revistas consultadas fundamentalmente en fondos bibliográficos españoles de la época, se trata del corte repentino de las colecciones en 1936. Hay, además de la investigación sistemática sobre determinadas revistas, búsquedas en números sueltos, incluso en

períodos largos, de otras cabeceras que han sido consultadas para sustentar determinada cuestión o completar un asunto que en estas aparecía mejor desarrollado u ofrecía un interesante contraste en su tratamiento. Respecto a cuales sean las revistas concretamente utilizadas y revisadas total o parcialmente, su importancia relativa en la investigación o las razones que motivan su elección, son cuestiones que junto a otros muchos pormenores quedarán reflejados con mucho detalle en las partes del estudio crítico dedicadas a la descripción y análisis de las distintas publicaciones. Se ofrece un listado de estas cabeceras con una escueta ficha bibliográfica de cada una de ellas en la sección de bibliografías.

Escultura y contexto estético. Respecto a las partes o temas documentados de las revistas, la escultura, como es lógico, ha sido el principal objetivo, pero no podía ser el único. La necesidad de contextualizar la actividad escultórica de la época y las líneas seguidas por las revistas, obliga a tener en cuenta muchas otras cosas que a menudo descubren mejor que los artículos monográficos sobre escultores las orientaciones estéticas y los debates artísticos del momento. Es el caso de las crónicas de exposiciones y salones, de los artículos genéricos, los de arquitectura, decoración o teatro, de los dedicados a destacados pintores modernos en medios tradicionalistas, etc. Pero, sin perjuicio de estos intereses contiguos, lo que se ha documentado principalmente, casi exhaustivamente, es toda clase de escultura. En primer lugar, la realizada en el momento o con capacidad de influir en el gusto contemporáneo, esto incluye a autores que por su edad pertenecen a generaciones anteriores al período de entreguerras pero cuya influencia es manifiesta. No se considera la escultura anterior, por lo demás no tan frecuente en las publicaciones estudiadas, preferentemente orientadas a producciones posteriores al impresionismo. En segundo lugar, los artículos dedicados a lo que podríamos llamar escultura arqueológica o de períodos arcaicos de las civilizaciones históricas y a la escultura etnográfica. Estos artículos son numerosísimos, incluso en muchas revistas bastante más que los dedicados a la contemporánea: en la medida que suponían y se defendían como ejemplificaciones de virtudes plásticas deseadas para el presente, han sido también documentados y tendrán, aunque muy compendiado, un apartado específico en el estudio. Finalmente, se ha tenido también en cuenta la colaboración entre la actividad escultórica y la potente industria de las artes decorativas. Ambas actividades tuvieron constantes puntos de encuentro que han sido también debidamente documentados, a título de ejemplo el género animalista, el relieve decorativo, el arte religioso y buena parte de la estatuaría monumental responden a menudo a esquemas y estándares de las modas decorativas del momento, modas que constituyen un excelente exponente de la rápida vulgarización del gusto moderno.

Así, el grueso de la documentación que se analiza y presenta corresponderá a artículos específicamente dedicados a escultura o escultores. Pero, como decíamos, se incluyen muchos otros intereses y temas. La consideración de la arquitectura, por ejemplo, es fundamental en la apreciación de la época y el triunfo del arte moderno, y matiza necesariamente la valoración y el lugar concedido en esa modernidad a la escultura. La clave crítica del surrealismo en escultura no la dan solo los textos que acompañan los pocos artículos dedicados por sus medios a la escultura, la dan tal vez en mayor medida otros de carácter genérico firmados por Breton, Dalí y otros. El constructivismo ruso se conoce muy mal en París y no hay ni un solo artículo dedicado a sus producciones específicamente escultóricas, su presencia hay que rastrearla mediante las producciones escenográficas, la arquitectura o el diseño. Un último ejemplo de la necesidad de estas excursiones más allá de lo específicamente escultórico, lo aporta todo lo referente a Picasso, auténtica piedra de toque de cualquier debate artístico de la época y de quien no se puede prescindir.

Lengua francesa. Hay un aspecto de la investigación sobreentendido hasta aquí: prácticamente toda ella proviene de fuentes en lengua francesa. Lógicamente, toda ella si nos atenemos a lo procedente de las revistas, pues aunque estén reimpresas, solo una cantidad ínfima de sus artículos se halla traducida al castellano en realidad solo textos debidos a personalidades como Le Corbusier, Dalí o Breton. Respecto a los estudios actuales sobre la época utilizados, se ha trabajado también sobre todo con bibliografía francesa. Las traducciones de los amplios fragmentos citados, salvo contados casos que se indican

convenientemente, han sido realizadas por quien esto escribe. Se trata ante todo de documentos de trabajo en los que se ha procurado la máxima fidelidad al contenido y una correcta legibilidad en castellano, pero que en ocasiones, sin duda, podrían refinarse literariamente.

Fondos bibliográficos en España y Francia. La investigación sobre los originales de las revistas y sobre sus reimpresiones se ha llevado a cabo en instituciones de España y de Francia. Esta investigación comenzó en el año 2000 en diversas bibliotecas de París ciudad de donde proviene una parte relevante de la documentación posteriormente utilizada para este estudio crítico, en ese momento inencontrable en España. Desde aquel año las cosas han cambiado mucho respecto a la búsqueda bibliográfica, y el desarrollo de los catálogos compartidos en red, en nuestro caso particularmente el Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas, ha permitido realizar una parte fundamental de la investigación de base en fondos de instituciones españolas. Últimamente, además, el impulso alcanzado en las instituciones por la digitalización de documentos ha facilitado en algunos casos este tipo de investigación, en cualquier caso, la documentación gráfica aquí aportada es anterior a estas facilidades y su digitalización ha sido realizada con medios propios por quien esto escribe en su totalidad. Otra parte no menos relevante procede de bibliotecas privadas o son documentos de nuestra propiedad: algunos números originales de revistas y, particularmente, todas las reimpresiones disponibles en catálogo en el mercado editorial.

INT. III.2. Estructura y organización del estudio.

El estudio. La presente investigación ha dado lugar a un estudio amplio en el que, como se ha repetido, los aspectos críticos y los documentales se dan la mano procurando crear una visión conjunta de la época, de sus revistas y los debates estéticos, de la escultura y los escultores, que reviste inevitablemente cierta complejidad. Para poder asumir tal complejidad y extensión, se hace imprescindible eliminar cualquier atisbo de confusión mediante una estructuración clara, con partes bien delimitadas y capítulos temáticamente bien definidos. Por lo tanto, aunque creemos que el esquema que acoge los contenidos presentados cumple por sí mismo esta función, no estará de más dar en esta introducción algunas escuetas explicaciones sobre la estructura y distribución de contenidos.

La extensión y complejidad del campo de trabajo concernido ha aconsejado agrupar los contenidos del estudio a lo largo de tres partes diferenciadas. Esta triple división queda reflejada expresamente en índice, contando cada una de ellas con su título respectivo. A continuación se describirán sus capitulaciones y contenidos, pero conviene antes indicar que entre estas tres partes cabe hacer un agrupamiento más que no se refleja explícitamente en el sumario: la primera parte no tratará de escultura sino de estética y revistas, mientras la segunda y tercera partes se centran exclusivamente en la escultura y los escultores. Hecha esta indicación, pasamos a describir el contenido de cada una de las partes citadas.

1ª parte: Estética y revistas de arte en el París de entreguerras. Habiéndose hecho ya en el segundo apartado de esta introducción una contextualización espacio-temporal genérica que enmarca suficientemente la época y los medios sobre los que se va a incidir, esta primera parte se centra ya y a lo largo de sus tres capítulos, en las revistas concretas y en los entornos estéticos y culturales que les son propios. Por lo tanto, todas las revistas con las que se va a trabajar y que serán documentadas a lo largo del estudio, son descritas en esta 1ª parte al hilo de una presentación sistemática de los debates estéticos que esas diversas publicaciones contribuyeron a sostener y a los que ilustraron. Se trata, pues, de una revisión de la época desde de las revistas y con carácter general, evitando concretar los asuntos que van surgiendo en formas

de arte determinadas por lo que la escultura no centra aún los contenidos.

En el Capítulo 1 se presentan las revistas y los debates surgidos desde el entorno crítico oficial y tradicional a través de la forma que estos toman dentro de una confrontación amplia entre tradición y modernidad, auténtico leitmotiv de la época que dará lugar a nuevas aproximaciones, más aplicadas a situaciones y artistas concretos, en otras partes del estudio.

En el Capítulo 2, mucho más extenso, se presentan igualmente, en primer lugar las revistas desde las que se defiende en los años 20 una vía moderna para las artes poniendo, lógicamente, una especial atención en la más influyente de ellas, *L'Esprit Nouveau*. A través de ellas se argumenta la plena vigencia en aquellos años posteriores a la guerra de las consecuencias del cubismo, entre las cuales destaca el Purismo y su vía estética del Espíritu nuevo, pero también procesos determinantes en la época como el de Vuelta al orden. Las consecuencias prácticas de la vulgarización de las estéticas geometrizarantes en el París de la época, es un gran motivo para las revistas de arte y el mejor modo de caracterizar estéticamente el primer segmento del período de entreguerras y por ello se analiza detenidamente hasta su cenit de 1925.

Finalmente, el Capítulo 3, presenta las revistas posteriores a 1925 más comprometidas con los desarrollos del arte contemporáneo de raíz vanguardista y/o las vinculadas a los movimientos artísticos, situándolas dentro de sus respectivos contextos y opciones estéticas y organizativas. El afianzamiento del concepto del arte contemporáneo propio del “modernismo”, el triunfo del surrealismo o el lento asentamiento del arte abstracto quedan reflejados en aquellos medios.

2ª parte: Debates y presencia de la escultura en las revistas de arte. La primera parte, compuesta por los tres primeros capítulos del estudio crítico que se acaban de describir da, por lo tanto, cuenta de las revistas y del marco correspondiente a las estéticas que cada una de ellas representa. Surge como consecuencia de ello, una visión de conjunto del complejo ambiente artístico donde hay que encuadrar la prevista aproximación a la presencia de la producción escultórica en las revistas de arte del período. Pero esta aproximación se lleva a cabo en dos etapas. La primera es la correspondiente a esta segunda parte, en la que se presenta con carácter general la consideración de la escultura y la presencia de los géneros escultóricos en los medios. Después, en la parte siguiente y última, se concretará esa aproximación mediante el análisis pormenorizado y monográfico de la presencia y de la fortuna crítica de los escultores más relevantes del período de entreguerras.

En el Capítulo 4, primero de esta segunda parte, se trazan, en primer lugar, unas apreciaciones muy generales sobre la consideración alcanzada desde diversas instancias culturales por la escultura y su presencia en las revistas de arte de la época. Se profundiza a continuación en ello, rescatando varios artículos aparecidos en periódicos de muy diversas tendencias sobre la escultura y su especificidad como medio artístico. Finalmente, se destaca la importancia dada en las revistas del momento a la escultura arqueológica y tribal, como si de un género escultórico contemporáneo se tratase.

En el Capítulo 5 se comienza un repaso a los diversos géneros escultóricos que persisten y mantienen su presencia en las publicaciones. Se repara especialmente en el monumento y en la decoración y ornamento vinculados a la arquitectura, presentando diversas obras y artistas implicados en estos campos, deteniéndonos especialmente en la Union des Artistes Modernes y en las teorías sobre la talla directa y sus artistas.

En el Capítulo 6 se continúa esta revisión a través de los géneros escultóricos con la destacada producción animalista, con el retrato y el desnudo o figura. Como en el capítulo anterior, se presentan todas estas opciones desde una perspectiva crítica general y se ilustran de inmediato con escultores determinados pudiendo dar lugar a pequeños estudios monográficos dedicados a aquellos artistas relevantes o especialmente representativos de los diversos géneros presentados, pero que no van a ser tratados

individualmente ni con más desarrollo en la 3ª parte del estudio. Es en cualquier caso, la ocasión para citar y/o comentar brevemente y en el contexto correspondiente, a los escultores que en algún momento merecieron la atención de las revistas pero que ya no van a ser tratados con más detalle en el estudio.

3ª parte: Los escultores en las revistas de arte. La tercera y última parte queda reservada exclusivamente a documentar de forma individualizada la presencia de los escultores en las revistas. Los diversos artistas se agrupan por estéticas y/o generacionalmente; una breve entrada a cada parte o capítulo justifica las asociaciones y la selección establecida. Los artistas son resituados en su época a la luz de la fortuna crítica de que entonces disfrutaron por medio del análisis exhaustivo de sus apariciones en las revistas de arte, lógicamente, en las cabeceras utilizadas en el estudio. Esta operación implica un aporte crítico que se manifiesta, eventualmente, poniendo el resultado en contraste con la consideración relativa que merecieron posteriormente esos mismos artistas. Inevitablemente, estos análisis de artistas concretos remiten de inmediato a los más generales establecidos en las dos primeras partes; se apoyan en ellos, los complementan y concretan.

El capítulo 7, primero de esta tercera parte, se reúnen los representantes más destacados de lo que aquí se ha llamado *figuraciones modernas*. En un primer apartado se consideran algunos artistas precursores o redescubiertos en entreguerras. Después, los grandes iniciadores de la vuelta al clasicismo, artistas madurados en el período anterior a la guerra pero de extraordinaria presencia en el de entreguerras. Por último, una representación de la figuración clasicista moderna compuesta por escultores más jóvenes. Este capítulo se relaciona con el Capítulo 1 dedicado al debate tradición-modernidad, pero también y muy estrechamente con el Capítulo 5 del que constituye un complemento imprescindible.

El Capítulo 8, se centra en la producción de los grandes escultores formados en el cubismo presentes aún en París y sus revistas. Tras una breve semblanza de lo sucedido con varios escultores cubistas muy destacados antes del armisticio pero sin presencia en las revistas del período, se pasa a las dos monografías más amplias del estudio, las dedicadas a Jacques Lipchitz y a Henri Laurens, los escultores modernos más frecuentados por las revistas de entonces. Este capítulo enlaza especialmente bien con el Capítulo 2 interesado precisamente en las derivas cubistas.

En el Capítulo 9, último del estudio, se trata el resto de los artistas vinculados a las vanguardias, presentes generalmente solo en las revistas avanzadas de las que se habló en el Capítulo 3. Los artistas presentados aquí, como siempre a través de su presencia en las revistas, pertenecen a generaciones y poéticas muy distantes pero todos coinciden en su posición rupturista respecto a muchas tradiciones escultóricas: desde la primera generación representada por Picasso o Brancusi a la más joven encarnada por Giacometti o Calder, incluso un incipiente Moore.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

1ª PARTE:

Estética y revistas de arte en el París de entreguerras.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

1ª PARTE:

Estética y revistas de arte en el París de entreguerras.

Capítulo 1. El entorno tradicional y sus revistas.

Capítulo 1. El entorno tradicional y sus revistas.

Sumario detallado:	Página
1. I. PERMANENCIA Y ACTUALIDAD DE LA TRADICIÓN.	3
<p>Puntos de vista desde la crítica moderna.- (página 4)</p> <p>La tradición obviada.;</p> <p>Los salones. Waldemar George.;</p> <p>Los salones. Maurice Raynal.</p> <p>Manifestaciones del tradicionalismo.- (p. 12)</p> <p>La débil crítica tradicionalista.;</p> <p>La moderación crítica en <i>Art et Décoration</i>.;</p> <p>Tradición y escultura.</p>	
1. II. LAS REVISTAS DE ARTE DEL ENTORNO OFICIAL Y TRADICIONALISTA.	17
<p>Revistas de tradición, entre la modernidad y la academia.- (p. 17)</p> <p><i>L'Art et les Artistes</i>.- (p. 18)</p> <p><i>L'Art et les Artistes</i>.;</p> <p>Margarita Nelken en <i>L'Art et les Artistes</i>.</p> <p>Otras revistas de tradición y de la historia del arte.- (p. 22)</p> <p><i>Gazette des Beaux-Arts</i>.;</p> <p><i>La Revue de l'Art ancien et moderne</i>.</p>	



La mise au tombeau (marbre).

PAUL LANDOWSKI.

LA SCULPTURE AUX SALONS

A ceux qui sont tentés de se plaindre de l'encombrement des Salons, cette année encore, par les « monuments de guerre », à ceux pour qui il est élégant de dédaigner en bloc cette production, hélas! assez disparate, parfois trop hâtive, mais où se dépense une somme de talents et de bonnes volontés si considérable, nous répondrons que nous nous réjouissons pour notre part de voir les sculpteurs de notre temps rencontrer précisément dans cette circons-



Jeune fille au faisan.

LAMOUREDIEU.

tance, non seulement des occasions de travaux, mais ce qui leur manque le plus en général, un « programme », un thème imposé par une sorte de consentement universel, par un accord réel entre ceux qui commandent et ceux qui exécutent, entre la foule qui se souvient et veut retrouver dans une commémoration digne d'eux, le sentiment profond de ses deuils glorieux ou de son exaltation patriotique, et les artistes créateurs, animateurs de formes et d'idées

Capítulo 1. El entorno tradicional y sus revistas.

Capítulo 1. El entorno tradicional y sus revistas.

1. I. PERMANENCIA Y ACTUALIDAD DE LA TRADICIÓN

Puntos de vista desde la crítica moderna.-

La tradición obviada.; Los salones. Waldemar George.;
Los salones. Maurice Raynal.

Manifestaciones del tradicionalismo.-

La débil crítica tradicionalista.; La moderación crítica en *Art et Décoration.*;
Tradición y escultura.

1. II. LAS REVISTAS DE ARTE DEL ENTORNO OFICIAL Y TRADICIONALISTA.

Revistas de tradición, entre la modernidad y la academia.-

***L'Art et les Artistes.*-**

L'Art et les Artistes.; Margarita Nelken en *L'Art et les Artistes.*

Otras revistas de tradición y de la historia del arte.-

Gazette des Beaux-Arts.; *La Revue de l'Art ancien et moderne.*

En este primer capítulo se hace una primera aproximación al momento artístico de entreguerras reparando en el primer término de un binomio inseparable en los debates sociales y estéticos de la época, el de tradición-modernidad. Se presentan en primer lugar, las distancias establecidas en los ambientes más o menos conservadores, entre un academicismo al que todo el mundo decía sentirse ajeno y un arte tradicionalista que se veía a sí mismo como moderno de pleno derecho frente a los extremismos tanto académicos como vanguardistas. La crítica de los salones de los años 20 da muy representativas muestras de este debate, tanto desde los representantes de una modernidad avanzada como, aunque en mucha menor medida, desde los ámbitos netamente conservadores. En estos, la producción realmente crítica es inversamente proporcional en calidad y cantidad a la gran difusión y solidez de las revistas en que se expresa, por lo que este capítulo se resuelve, desde el punto de vista de la presentación general de la época y de sus debates artísticos que ocupa esta primera parte del estudio, con cierta brevedad. Veremos, sin embargo, cómo resurgen con mucho más desarrollo estos intereses de la tradición en el comentario a los géneros y los escultores de su entorno, que encontrarán su lugar en las dos siguientes partes del estudio. Pues el arte de tradición no se expresó con la reflexión o el posicionamiento teórico, sino con la inmutable y apabullante producción de obra, sostenida por el gusto del público y, sobre todo, por la mayoría de la crítica y de los poderes públicos. En el segundo apartado del capítulo se presentan las revistas que, entre las utilizadas en la investigación, manifiestan un carácter más linealmente conservador, dejando para el siguiente capítulo, entre otras, las que en la época eran vistas por muchos como inequívocamente modernas aún cuando su nómina de artistas y el carácter de muchos de sus textos no permitiría mantener hoy esa apreciación.

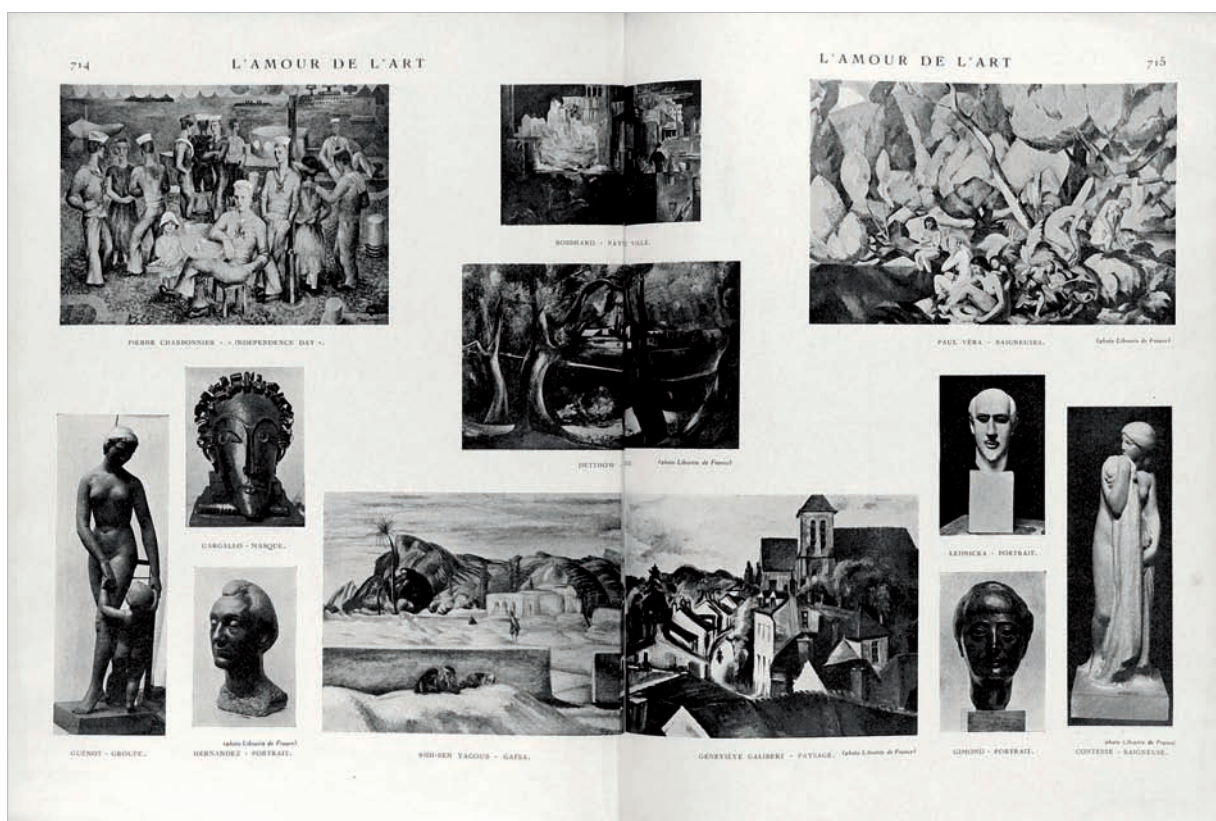
1. I. PERMANENCIA Y ACTUALIDAD DE LA TRADICIÓN

Puntos de vista desde la crítica moderna.

La tradición obviada. Es algo comúnmente aceptado que la modernidad comienza en el corazón del romanticismo del que surge su más cualificado mentor Charles Baudelaire. Pero esa modernidad incipiente centrada en la idea fundamental de restablecer los vínculos entre arte y vida, entre artista y realidad, queda ya muy distante del “*espíritu moderno*” que caracteriza el concepto de modernidad imperante desde las vanguardias de primera hora, modernidad esta más bien vinculada a la idea de progreso y de diversificación de los lenguajes artísticos. No obstante, ese gran período del arte europeo que recorre al menos el último tercio del siglo XIX y el primero del XX, se caracteriza en sus aspectos más renovadores, por un cuestionamiento radical de la vía exclusivamente centrada en los valores seculares aportados por una determinada tradición oficializada. La fotografía, la ciencia, las artes de otras culturas, los rápidos cambios sociales de todo tipo..., todo contribuye a ampliar el ámbito de interés de los artistas y a modificar sus compromisos frente a la propia actividad artística o su papel social. Este proceso ha sido presentado como la lucha entre un arte oficial y de esencia reaccionaria asociado a la academia y otro liberador desde el punto de vista expresivo, de lenguajes diversificados y pulsiones subjetivas, pero al tiempo hecho a la medida de los vertiginosos cambios del devenir moderno.

La victoria del arte moderno se postula como completa desde muy pronto, obviándose, por considerar que no forman propiamente parte de la contemporaneidad, las pervivencias de la tradición y, desde luego, las de la academia. Aún cuando este maniqueo esquema ha sido revisado poniendo en valor las diversas reapariciones modernas de la tradición, entre las cuales el Retorno o Vuelta al orden ha recibido una extraordinaria atención, persiste la idea de que la producción artística de orientación tradicionalista se mantuvo interinamente a la espera de que las audaces novedades de origen vanguardista pudieran ser asumidas social y oficialmente. No habrían así supuesto en sí mismas, ni aportado, discurso estético alguno, representando un estadio de pura decadencia de estéticas periclitadas sobre las que no valía la pena aplicarse ni investigar. Cualquier arte carente de un compromiso moderno claro desaparece de las categorizaciones de la modernidad. Esto es así aún cuando en la época de su producción, la importancia y aceptación del arte de tradición fuera durante todo el período de entreguerras, extraordinaria.

Desde el momento en que se traspasa este esquema simple e interesado, solo mantenido hasta el presente por inercia, aparece, ciñendonos al período estudiado, un panorama de producción artística de una envergadura difícil de abarcar, que es en cualquier caso y especialmente en lo que a la escultura se refiere, mucho más amplio que el ofrecido por la producción de la época que hoy denominamos moderna. Un panorama que exige matizaciones pues si bien persiste un arte perfectamente identificable con la academia, o “*pompier*” que artísticamente muy poco aporta, hay reelaboraciones de la tradición muy dignas de ser tenidas en cuenta y que entran en contacto sin solución de continuidad por un extremo con esas opciones más reacias a cualquier renovación, pero por el opuesto con opciones de una inequívoca modernidad. Estas manifestaciones han sido, sin embargo, sistemáticamente apartadas de lo que debía ser considerado escultura moderna, incluso a menudo se ha designado a sus autores con el término, más corriente en francés, de estatuarios. La crítica moderna y la historia del arte lo ha aplicado para segregar a los hacedores de estatuas, de figuras, del arte de la escultura pura. Este arte únicamente habría sido desarrollado por quienes estuvieron atentos a los debates de las vanguardias; solo estos hicieron escultura, aquellos solo estatuas. Resulta, sin embargo, completamente irreal establecer para el período de entreguerras esta distinción que arroja al limbo de la “*estatuaría-no escultura*” prácticamente toda la producción escultórica de la época, supone pretender introducir toda la complejidad y la realidad de aquellos años en una horma preconcebida que explota irremediabilmente. Lo que estaría en cierta medida justificado, al menos como modelo de trabajo, para identificar la situación en la década de los



Le Salon d'Automne I. La peinture et la sculpture. Sin firma, L'Amour de l'Art n°10 1923. Páginas misceláneas, pp. 714, 715

años 50 o 60, a saber la distinción neta entre escultura abstracta y escultura figurativa, no se ajusta ni conviene de ninguna manera al momento de entreguerras, aún menos en el ambiente francés. Como afirma Henry Amann, durante ese período probablemente la distinción de fondo más pertinente no tenga tanto que ver con el aspecto de las obras como con su grado de contestación y alejamiento respecto a la estatuaría *narrativa-educativa* del aún poderoso arte oficial y la consiguiente “*exteriorización de la sensibilidad del hombre-escultor que va a implicar la búsqueda de una nueva expresión*”¹.

Hay que asumir, por lo tanto, y así lo hacemos aquí, la posibilidad de una estatuaría-escultura comprometida con la renovación contemporánea, renovación en definitiva moderna aunque, ciertamente no “modernista”; asumir que no solamente los maestros de las vanguardias fueron los escultores y que no solamente ellos contribuyeron a una renovación del presente. También aquellos estatuarios imbuidos de tradición supieron centrarse, a través de sus figuraciones recurrentes, en las condiciones específicas de su arte escultórico con un espíritu de modernidad. Las circunstancias de partida de la escultura condicionaron su integración en el debate del arte moderno en términos muy diferentes de los que rigieron para la pintura, sin embargo, se tiende a uniformar el proceso de integración de las artes en la modernidad. Pero la modernidad para la escultura no pasó necesariamente por un inicial rechazo frontal a toda tradición artística europea como en el caso de la pintura, su rechazo fue, en la mayor parte de los casos, limitado y no rupturista pero supuso un cambio radical de formas y de objetivos estéticos respecto a la tradición inmediata. “*La estatuaría del principio de siglo está bajo la ley de dos estéticas rivales: la de la Escuela de Bellas Artes, académica, vuelta hacia un pasado antiguo salido del Renacimiento italiano, y la que se reclama de la naturaleza y la vida, independiente, reconciliada con la Edad Media o la Grecia clásica.*”² Es decir, una academia que asume sin más una tradición ininterrumpida y ya altamente codificada, frente a una modernidad sin duda tradicionalista, pero de una tradición elegida en cada caso y suficientemente limpia de códigos heredados, como para ser capaz de asumir nuevos significados y misiones.

1 Armand-Henry Amann, *L'Exposition de 1937*; <http://www.sculpture1940.com/docs/amann.htm>

2 Ibidem

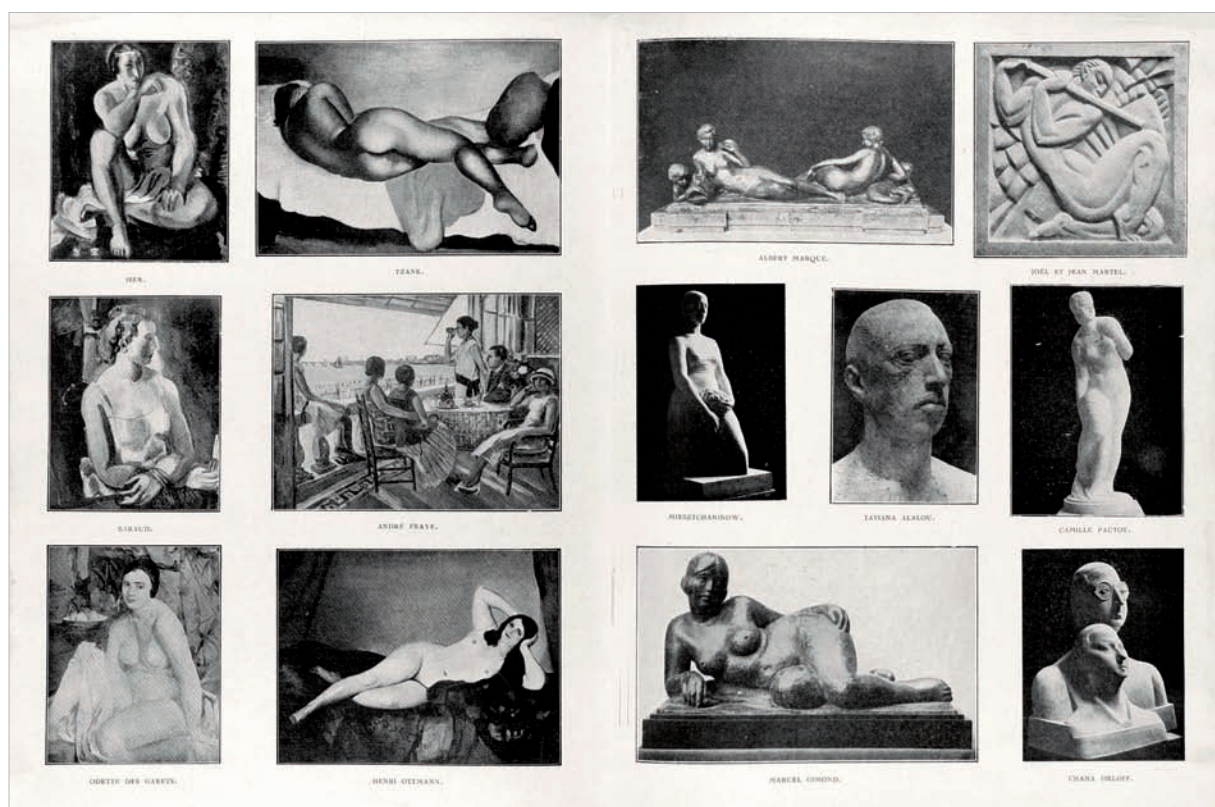
Crítica moderna en los salones. Waldemar George. Los salones convocados anualmente en el París anterior a 1939, responden al extenso arco de intereses estéticos que caracterizan la época, en ellos se muestra toda la producción artística de cada año distribuida en diversas sociedades defensoras de opciones más o menos conservadoras o bien vinculadas al Art vivant o independiente³. Se trata, por lo tanto, de excelentes testimonios de las tensiones tradición-modernidad que en este momento queremos exponer. Pocos entre los documentos aportados por la época son tan apropiados para establecer una visión de conjunto del amplio panorama artístico del París de entreguerras como las innumerables críticas de los salones, a que se aplicaban desde las revistas de arte los críticos del más variado arco estético-ideológico. Estos textos y colecciones de imágenes ofrecen, precisamente por su carácter misceláneo, una información próxima a la sensibilidad artística real del momento, donde tanto las opciones más conservadoras como las más renovadoras pasando por tantas soluciones intermedias, tuvieron cabida. Los salones son, pues, todavía durante el período de entreguerras, plataformas vivas de la actualidad del quehacer artístico en su conjunto, aunque veamos surgir aquí y allá críticas a su formato, indudablemente amenazado por el empuje de la creciente actividad cotidiana de las galerías. Veamos, por ejemplo, la consignada en 1922 por Waldemar George en *L'Amour de l'Art*: "(...) Por otra parte, cuando los Salones constituían el único refugio del arte accesible al público, a nadie podía ocurrírsele discutir su razón de ser. Pero la multiplicación de galerías, cuya entrada es gratuita, las numerosas exposiciones debidas a la iniciativa privada, las frecuentes manifestaciones individuales de la mayor parte de los artistas, en fin, la irradiación y fuerza expansiva del arte moderno que se produce en bares, cafés, vestibulos de teatros y en los pasillos de los music-halls son tales, sus medios de acción y propaganda son tan eficaces, que la presencia de estas vastas caravanas de la pintura que llamamos Salones se ha vuelto superflua sino inútil"⁴ No obstante estas tempranas consideraciones, lo cierto es que hasta el mismo final de los años 30, cuando las grandes exposiciones privadas e institucionales en galerías y museos proliferaban, los salones continuaron gozaron de una vitalidad social impasible, aún cuando ya no sirvieran del mismo modo a las formas artísticas emergentes.

Waldemar George y Maurice Raynal, críticos orientación avanzada pero de intereses amplios hasta la contradicción, nos guiarán desde su perspectiva moderna con algunos de sus comentarios a los salones aparecidos en dos revistas fundamentales, *L'Esprit Nouveau* y *L'Amour de l'Art*; cabeceras que en el próximo capítulo tendremos ocasión de conocer a fondo. Waldemar George, con quien comenzaremos este recorrido, fue uno de los críticos más influyentes del período, que aunó actitudes de un marcado conservadurismo político con la defensa de opciones estéticas avanzadas. Su actividad se mantuvo siempre en primera línea durante las dos décadas de entreguerras, con posiciones aparentemente contradictorias entre su alineamiento en el *modernisme* del Espíritu nuevo y su progresiva deriva hacia la defensa nacionalista y excluyente del arte francés que le valió el máximo desprecio por parte de los surrealistas. Sus difíciles equilibrios entre modernidad y tradición nacional convierten sus textos más genéricos, los dedicados a salones y exposiciones, en excelentes y muy representativas muestras del complejo debate tradición modernidad que se quiere ahora ilustrar. Su actividad como cronista de los salones será amplia a pesar de la escasa consideración que, como hemos visto, parecía tenerles, valorando a través de ellos el tono artístico de cada momento dentro de la enorme diversidad de propuestas contenidas; una diversidad plenamente representativa de la variedad artística del momento.

Sobre esta disparidad y sobre la imposibilidad de establecer límites netos entre unos salones y otros, aporta Waldemar George el siguiente análisis que, además, nos introduce en una curiosa terminología corriente en la época: "*El Salón de Otoño, cuya entrada permanece rigurosamente prohibida a todos los cubistas a excepción de MM. Braque y Gleizes, fusiona, por otra parte, por su derecha y por su centro izquierda con la izquierda de la Nationale. Los compartimentos estancos que separaban antes los salones, esas vastas confrontaciones anuales*

3 Tanto los distintos salones celebrados anualmente en París como la noción de "arte independiente" fueron ya presentados en la Introducción

4 Waldemar Georges: *Les salons du printemps*; *L'Amour de l'Art* nº 5 1922, pp.153-157



Waldemar George: La peinture et la sculpture au Salon d'Automne; L'Amour de l'Art n° 11 1924, páginas misceláneas 352-353.

de las principales tendencias de la pintura francesa, están pues abolidos.⁵ Este fragmento pertenece a un texto dedicado al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, comúnmente llamado de *La Nationale* -el más conservador con el Salon de la Société des Artistes Françaises junto al cual se celebraba por aquellos años-; el crítico asume en él una curiosa y estratégica defensa del salón más vinculado a la academia de cuantos tienen lugar en la ciudad. Al menos, afirma el crítico, entre sus envíos se conserva el prestigio de lo bien hecho, del trabajo sometido a reglas, exactamente como se prodiga desde *L'Esprit Nouveau* aunque las leyes de la anatomía o la perspectiva deberían según él ser sustituidas por nuevas leyes de armonía, tan universales y compartidas para el arte del presente como en otros tiempos lo fueron aquellas.

El crítico opone así la academia, una opción artística completamente inocua pues siendo tan positivamente anacrónica no compartía terreno crítico alguno con las renovaciones modernas, a otras posibilidades artísticas derivadas del impresionismo o posimpresionismo que, aún pretendiéndose modernas, no eran a su juicio ni modernas ni artísticamente relevantes y que, sin embargo, suponían la mayor parte de los envíos a los salones más abiertos como el de Otoño o los Independientes: “Si la ausencia de Braque, de Matisse, de Gleizes, de Lhote, de Bonnard y de Friesz es perjudicial para el tono general del Salon de la Nationale, los incontables plagios, seguidores y contra-actores de Manet que abundan en la Nationale apenas nos hacen lamentar a los falsos alumnos de Cézanne entre los que M. Jourdain (director del Salon d'Automne) recluta la elite de sus tropas. A la arbitrariedad que reina entre los autodidactas que forman la mayoría de los expositores de los salones denominados de vanguardia, al trabajo chapucero, a la torpeza elevada a religión de estado, preferimos la consciencia profesional de un Raffaelli, de un Cottet, de un Lucien Simon. El hecho de ser moderno no constituye siempre una garantía contra la mediocridad.”⁶ A pesar de esta defensa estratégica del salón conservador y del interés que a menudo manifestó Waldemar George por no descalificar en bloque y taxativamente las manifestaciones tradicionalistas -a diferencia de sus directores puristas de *L'Esprit nouveau*-, no podrá evitar cargar en muchas ocasiones contra este salón oficial, *la Nationale*, del que acaba de justificar, al menos, su profesionalidad frente al amateurismo de otros más pretendidamente

5 Waldemar Georges: *Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*; *L'Esprit Nouveau*, n° 8 1921, pp. 906-907

6 Ibidem, p. 907

modernos. Su censura está siempre basada en el escandaloso ostracismo que hacia cualquier manifestación del arte moderno mantenían los salones más conservadores y se lamenta de que esta deriva se extreme más con el tiempo: *“El Salón Oficial está desde ahora tocado de impotencia. La Nacional sobre la que ciertos pintores podían fundar sus más hermosas esperanzas ha repudiado voluntariamente al movimiento moderno. La escisión que se ha producido en el seno de su comité ha puesto fin a un régimen provisional que toleraba la presencia de algunos artistas reclutados del Salón de Otoño entre los expositores del Salón del Champ de Mars. Ligada en cuerpo y alma a los Artistas Franceses, la Sociedad Nacional de las Bellas Artes toma una orientación completamente nueva. Abraza los odios, las querellas y las pasiones caducas del Instituto.”* Poco tiempo después, pero ya desde su propia revista, *L'Amour de l'Art*, dará forma a su crítica definitiva de los salones considerados oficiales condenándolos al ostracismo.

Waldemar George, que se mostró perfectamente dispuesto en estos años (1920-1927) a comprometerse a favor de lo nuevo, valoró igualmente a Lipchitz, Maillol, Bourdelle, Joseph Bernard o Miestchninoff, por citar solo a grandes escultores de muy diversa implicación moderna, al tiempo que introducía en sus habituales y amplias e ilustradas crónicas de los salones toda clase de pintura sin un criterio no ya estético, sino de calidad, rastreable. Efectivamente, su crónica del *Salon des Tuileries* de 1924 publicada en *L'Amour de l'Art* es, una vez más y como era costumbre en esta revista, un revoltijo de imágenes de arte a la moda, de una modernidad posimpresionista que no tenía que ver con la academia pero aún menos con espíritu experimental alguno; se trata de un buen exponente, pues se le suponía un salón línea moderna, de la elasticidad con que se manejaba el término moderno. Considerando, por lo tanto, que Waldemar George da cabida en las páginas de su revista a los más variados artistas, o que él mismo firma monográficos sobre artistas que hoy percibimos inevitablemente como afectos a la tradición y no como interesados en renovaciones⁸, su texto al salón citado ilustraría, una vez más, esa laxitud contradictoria e incoherente con que podía, llegado el caso, definirse lo moderno en los medios mayoritarios como simple oposición a la academia: *“L'Amour de l'Art renuncia a dar cuenta de los Salones Oficiales, del Salón como dicen los señores de la Sociedad Nacional de las Bellas Artes y de los Artistas Franceses. Nuestro silencio no es de ninguna manera un olvido. Es una toma de postura. Ignoramos voluntariamente un arte académico, ajeno a la vida y a las exigencias estéticas del hombre contemporáneo.”*⁹ En la misma crónica se hace referencia a la buena acogida que se ha dado a Georg Grosz y al surrealismo, citado así, sin más, por primera vez en esta revista, como demostración, afirma, de que este espíritu romántico gana terreno al pardo de la *Rue Bonaparte* (domicilio de la École des Beaux-Arts) donde, dice, también tiene su estudio André Derain, cuya influencia comienza a decaer según demuestra el colorido de las obras presentes. Esta maliciosa alusión a Derain¹⁰ -maestro casi tan intocable como Picasso o Braque al que *L'Esprit Nouveau* llegó a dedicar un amplio artículo-, mediante la cual le emparenta con la pintura de academia, sorprende en un crítico de intereses tan amplios como Waldemar George.

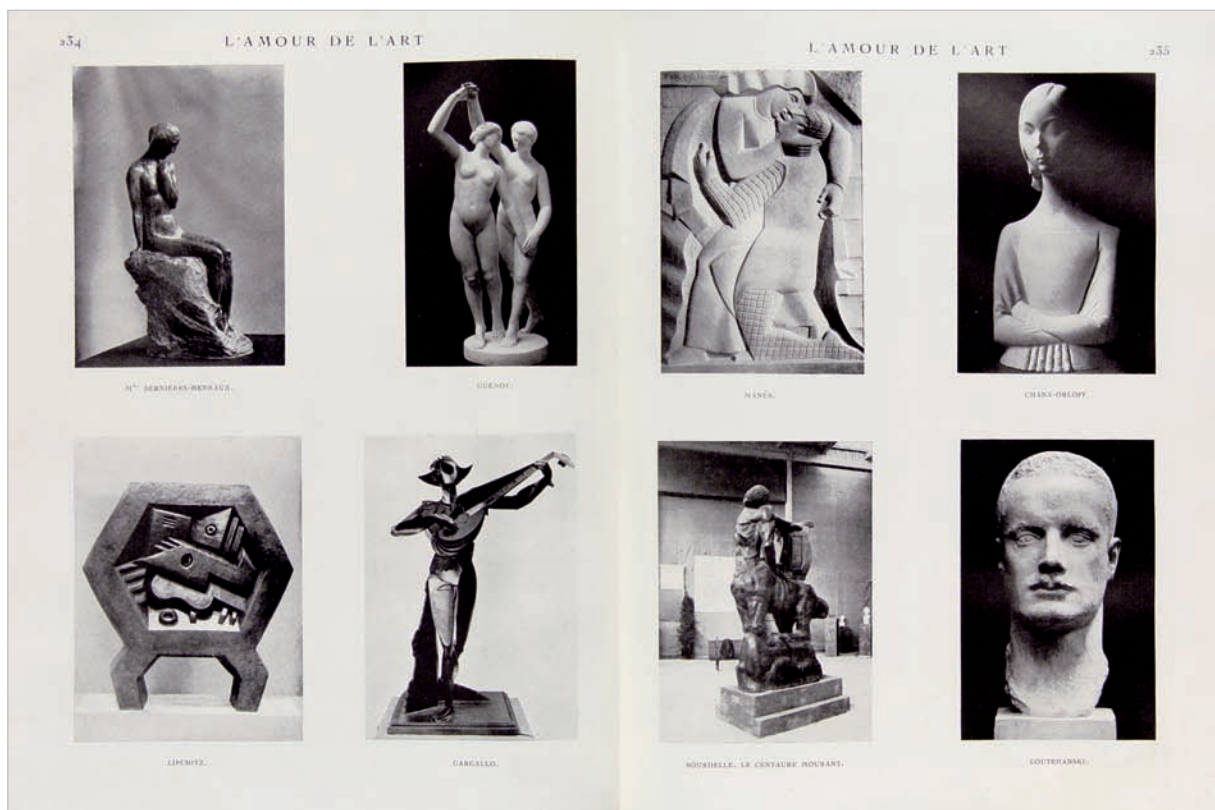
Al año siguiente, profundiza en su rechazo a la academia y sus disfraces y ya ni tan siquiera salva la conciencia profesional de algunos de los pintores que citaba desde *L'Esprit Nouveau* y aún menos a los salones oficiales. Su lamento se concreta en un curioso temor: ante la laxitud ni moderna ni realmente tradicional de estos salones ¿quién entonces mantendrá vivo el saber artístico académico? *“L'Amour de l'Art pasa en silencio por los salones oficiales. Estos salones no revelan, en efecto, ningún talento nuevo y no contienen ninguna indicación que permita fijar el estado actual de la pintura francesa. Algunos encontrarán este silencio malsano. No es en absoluto efecto de una negligencia. Una revista como la nuestra no podría dispersar sus esfuerzos poniendo bajo los ojos de los lectores cuadros nacidos muertos, productos bastardos de un aprendizaje híbrido. En efecto, ni Simon, ni Laurent han podido regenerar el espíritu de la Escuela de Bellas Artes. El método de Bonnat tenía al menos una base tradicional. (...) Escándalo que no tendría importancia*

7 L'Institut era la reunión de las Academias. W. Georges: *Les salons de peinture*; *L'Amour de l'Art* n° 4 1923, pp.547-556, p. 547

8 En la parte dedicada a la revista *L'Amour de l'Art* habrá ocasión para profundizar en el carácter cambiante de esta publicación y en las contradicciones de Waldemar George

9 Waldemar Georges: *Le Salon des Tuileries*; *L'Amour de l'Art*, n° 6 1925, pp. 226-235, 47 ilustr. p. 226

10 Waldemar George repetirá estas críticas a Derain en muy parecidos términos ese mismo año, en el n° 9 de la misma revista.



Waldemar George: Le Salon des Tuileries; L'Amour de l'Art nº 6 1925, páginas misceláneas 334-335

*si no fuera por que le cuesta muy caro a la nación. Pues nadie se ocupa ya del arte académico.*¹¹ Los salones oficiales, aquellos sostenidos por el estado a través de la École des Beaux-Arts o el Prix de Rome, tienen, parece sugerir el crítico, su razón de ser si efectivamente salvaguardan la tradición académica que es una tradición francesa, su rechazo de las manifestaciones modernas no sería tan grave como la dejación de esa misión fundamental y apropiada institucionalmente. Las duras críticas del temido Waldemar George se dirigen, al menos verbalmente, contra las contemporizaciones sean estas cuales quiera: las de los tradicionalistas que pretenden ponerse al día emulando a Seurat y otros posimpresionistas sin comprender qué pueda ser lo moderno, o bien, sobre todo, contra la mediocridad profesional y artística de quienes se pretenden modernos sin aportar novedad alguna. Pero la revista que dirige se hace eco e ilustra constantemente las mediocridades que lamenta. Las contradicciones de Waldemar George son las contradicciones de la época y demuestran que, en cualquier caso, el arte contemporáneo considerado como tal por la crítica, las instituciones y desde luego el público, comprendía un abanico estético mucho más amplio del contemplado por las lecturas posteriores, incluso mucho más de lo presentado por las revistas coetáneas de compromiso moderno como *L'Esprit Nouveau* o *Cahiers d'Art*.

Crítica moderna en los salones. Maurice Raynal. A los mismos salones de 1921 comentados por Waldemar George se refiere Maurice Raynal -célebre crítico de gran estilo, afecto al cubismo ya en la preguerra- en su artículo resumen de toda la actividad expositiva de la temporada, *Pintura y Escultura*, aparecido en el número especial de septiembre de *L'Esprit Nouveau*. Su comentario es menos ambivalente que el de su colega y nos sirve para, ciertamente desde la perspectiva de un crítico inequívocamente vinculado a la modernidad artística, hacer un recorrido completo por este amplio abanico de estéticas presente en los salones. Los pintores citados por Waldemar Georges representan con su naturalismo tamizado por Manet o su impresionismo carente de originalidad una forma de entender el arte que no puede asociarse sin más a la academia. Como tampoco podría hacerse con Emile Bernard o Jacques-Emile Blanche por citar a los artistas que nombra Raynal como ejemplo del tono de los salones conservadores.

11 Waldemar. Georges: *Les expositions*; L'Amour de l'Art nº 5 1926, pp. 186-188, 11 ilustr., p.186

Ambos pintores, célebres en la época, representan posturas profundamente conservadoras respecto a las del cubismo -posturas defendidas expresamente por el segundo de ellos que logró también fama como crítico-, pero, al fin y al cabo, su pintura deriva del impresionismo en el que en algún grado participaron, al igual que los citados por Waldemar George (Raffaelli, Cottet, Lucien Simon, Laurent); incluso, en el caso de Bernard, su aportación al grupo de los Nabis fue muy destacable.

No obstante, Maurice Raynal rechaza no ya su estilo más o menos luminoso e impresionista, o bien claro-oscuro hacia el que en la década de los años 20 muchos de ellos derivarán, estas son cualidades que no le incomodan por principio como demuestran los importantes artículos que, incluso en *L'Esprit Nouveau*, dedicó a André Derain -pintor, como veíamos, detestado por Waldemar George-, lo que, como buen moderno, encuentra realmente imperdonable en esta clase de artistas es su anquilosamiento en maneras ya superadas, practicadas y vistas, sin profundizar en las posibilidades plásticas específicas del arte de la pintura: *"Sabemos que la originalidad colectiva del Salón de Artistas Franceses, consiste en un culto pronunciado por lo anecdótico, la psicología, la pedagogía, la religión, la historia; en resumen, por todo, menos por la pintura. La manera de presentar las diferentes variedades se rige por algunos principios inmutables y se ayuda por una serie de medios que no se renuevan jamás. Es el culto a la tradición tomada al pie de la letra y no en espíritu, especie de manía estéril parecida a las tradiciones de las familias antiguas. Parece como si para esos "niños en la playa", o esas "chiquillas y mamás", la tierra no diera vueltas y que en estos últimos diez años el mundo no hubiera sido sacudido por acontecimientos bélicos, políticos y financieros."*¹² A pesar de que para Raynal lo verdaderamente imperdonable en estos artistas del salón francés es la ignorancia del presente, se cuida mucho, y en esto coincide con su colega, de identificarlos con la tradición, tal como recalca unas líneas más adelante en referencia ahora a los pintores algo más interesados en el impresionismo del Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts: *"En este lugar, como en el precedente, la verdadera tradición se desconoce, pero aquí se desconoce más presuntuosamente. (...) Aquí se llega al Impresionismo por la escalera de servicio, el arte se ve a través del ojo de una cerradura y los autores de estas telas miran su caja de colores como contemplan el "Paté Marie" los famosos gansos del anuncio del Metro."*¹³ Pero aunque Maurice Raynal se implicó expresamente con el cubismo, incluso en su versión purista, encuentra que asumir las lecciones del impresionismo es ya un paso en dirección a la pintura y por ello defiende que el Salón de Otoño, por contraste con los anteriores, supone una cierta *comprensión del oficio de la pintura*, y aunque en su tono general exprese falta de renovación y sensibilidad contemporánea, es un fiel reflejo de una época; aunque esta esté próxima a su final.

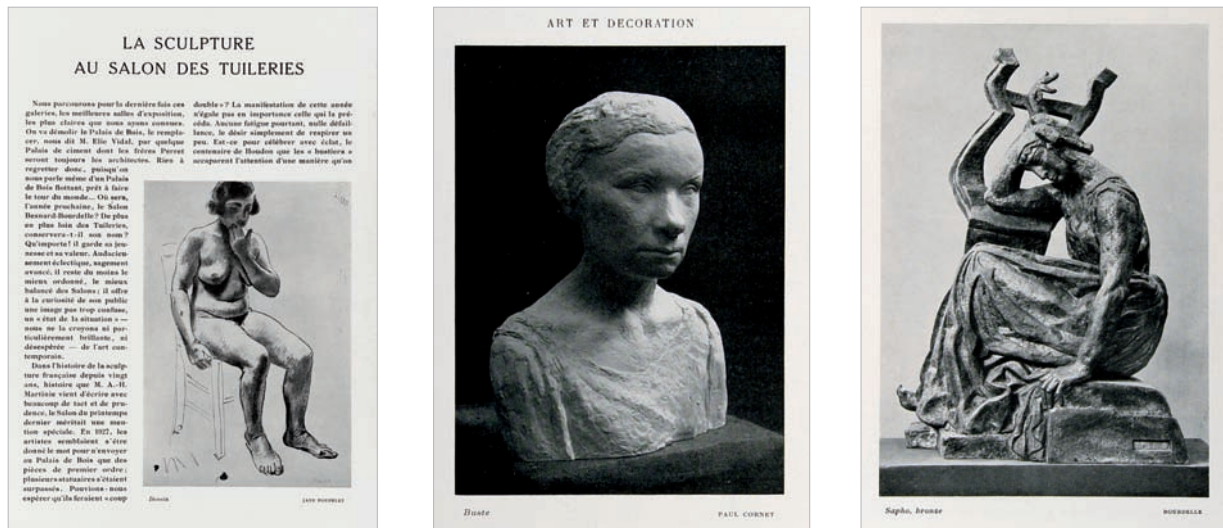
El mismo análisis de este salón de otoño, digamos estéticamente intermedio, en el que en 1921 marcaban el tono artistas como Friesz, Van Dongen, Dufy, Asselin, Utrillo, Vlaminck, Matisse o Kisling por citar algunos presentes hoy en las historias del arte, hace Waldemar George aunque con muy diferente conclusión. A punto de dejar sus funciones y toda colaboración con *L'Amour de l'Art*, el crítico escribe a finales de 1926 su última contribución, un gran artículo sobre el Salon d'Automne de ese año. En portada se presenta una *Tour Eiffel* a vista de pájaro de Delaunay, con la indicación: *"Panel decorativo rechazado por el jurado"*. La introducción es muy crítica con este salón que nunca dejó de ser, se afirma, el del post-impresionismo, con un presidente y un jurado que desde siempre combaten sistemáticamente el cubismo y a Picasso, que también este año ha prohibido el paso a la sección holandesa -la escuela Mondrian-Van Doesburg-, que rechaza el panel de Delaunay: *"El jurado del Salón en absoluto ha juzgado digno al pintor de Saint Séverin y de la Tour Eiffel, que marcan fechas en la historia del arte moderno, de figurar entre tantas obras mediocres que decoran sus espacios. Semejante estancamiento le cubre de ridículo y le desacredita para siempre."*¹⁴

Pero, en realidad, y a pesar de la contundencia con que Waldemar George se expresa en ocasiones como esta, nunca conseguimos saber cuales son los límites admisibles por la derecha de la modernidad vanguardista -por usar la terminología del crítico- porque, como indicábamos, pondrá habitualmente su revista y también

12 Maurice Raynal: *Pintura Y Escultura*; *L'Esprit Nouveau* n°. 11-12, septiembre de 1921, p. 1299

13 *Ibidem*, p. 1300

14 Waldemar George: *Le Salon d'Automne*; *L'Amour de l'Art* n° 11 1926, pp. 375-381, 24 ilustr., p.375



P. Fierens: La sculpture au Salon des Tuileries; Art et Décoration 2º semestre 1928. a) J. Poupelet, p. 25. b) P. Cornet, p. 26. c) A. Bourdelle, p. 27.

su firma a disposición de pintores y escultores de éxito en la época, algunos de los cuales estaríamos hoy tentados de introducir -sin demérito alguno por nuestra parte- en esa estela del pos-impresionismo o pos-cezannismo que tanto afirmaban en ocasiones lamentar él y otros críticos avanzados. Efectivamente, Segonzac, Gimmi, Friesz, Favory, Waroquier y muchos otros entre los pintores o, por ejemplo, Marque, Wlerick, Gimond, Guénot, Orloff, cierto Gargallo entre los escultores, son bien valorados por ellos -y con razón, pues se trata a menudo de excelentes artistas- y no se les exigió desde *L'Amour de l'Art* ajustarse a criterios estéticos afines a la *modernité* vanguardista. La actitud en todo caso ambigua de dos de los críticos más importantes de los años veinte respecto a otras formas de arte de una modernidad acomodada y distinta de la que ellos mismos defendían desde *L'Esprit Nouveau* o, incluso, de una adscripción férreamente académica, habla de la complejidad del panorama artístico del momento e, indirectamente, de su vitalidad. Una vitalidad que no era exclusiva de los grupos o escuelas autoproclamados vanguardistas, y que podía hallarse en muchos otros terrenos artísticos y en muchos artistas hoy bastante desconocidos pero entonces célebres y respetados incluso, como hemos visto, por la crítica avanzada y “modernista”

El debate sobre la presencia de la tradición comienza a cambiar con el segundo lustro de los años 20 y puede decirse que a radicalizarse. Este proceso se manifiesta claramente en las revistas y en la crítica que cada vez definen más y de forma más exclusiva sus territorios estéticos; pocas obras de las escuelas realistas, los pos-impresionistas o pos-cezannistas a que se refería Waldemar George, habrá ocasión de encontrar entre las páginas de *Cahiers d'Art*, la gran revista del arte moderno que decanta con decisión y asombroso acierto los artistas que la posteridad consagrará como modernos y, a su vez, ninguna modernidad en arte —sí, sin embargo, en arquitectura y decoración—, será posible hallar en *L'Amour de l'Art* desde enero de 1927 en que François Fosca toma la dirección. Tan solo *L'Art Vivant* mantendrá una línea editorial que contempla un amplio abanico estético pero claramente escorado hacia la Escuela de París y sus realismos.

Respecto a los medios modernos más directamente implicados con las renovaciones vanguardistas y sus consecuencias, iremos teniendo ocasión de afinar mediante el comentario concreto de artículos cuando corresponda, su postura ante la tradición. Por el momento, decir que estos medios rara vez hacen referencia a artistas o escuelas artísticas de raíz tradicional. En *L'Esprit Nouveau*, salvo los artículos que se acaban de presentar, escritos precisamente por los dos críticos que venimos de comentar, y salvo el citado artículo monográfico dedicado a André Derain, será imposible encontrar información sobre artes figurativas modernas: respecto al arte, solo el cubismo o artistas del pasado ocupan sus páginas. En cuanto a *Cahiers d'Art*, o las revistas de los grupos surrealistas o abstractos, evitan igualmente todo lo que no puedan justificar como moderno o, en el caso surrealista, integrar en su discurso. Estos medios ya ni tan siquiera hacen mención a los salones. *Cahiers d'Art* que mantiene secciones de actualidad, las

dedica a otros eventos, en particular a las exposiciones en galerías y las grandes manifestaciones artísticas internacionales. La postura de estos medios se radicaliza ante la fuerte reacción conservadora de los años 30. En esa década, los discursos tradicionalistas en arte y en política tienden a coincidir en los furores nacionalistas que recorren Europa, e importantes críticos supuestamente defensores del arte moderno, decepcionados por el individualismo que lo caracteriza, se preguntan por la especificidad francesa, por su verdadera tradición con el fin de responder o emular la fuerza arrolladora con que los artistas de los regímenes fascistas y de los colectivistas están contribuyendo a la difusión y “grandeza” de sus sistemas, tal como la Exposición de 1937 publicitará de forma deslumbrante y envidiable para muchos.

Manifestaciones del tradicionalismo.

La débil crítica tradicionalista. No será posible hacer desde los propios medios tradicionalistas un análisis equivalente al facilitado por los críticos de compromiso moderno anteriormente citados. Estos críticos y otros más a la derecha como Vauxcelles o, respecto al cubismo de posguerra, André Salmón, mantendrán viva con muy diversos matices y, como hemos visto, grandes dudas y contradicciones, la discusión tradición-modernidad, pero todos ellos son intelectuales comprometidos con las renovaciones artísticas y polemizan no sobre la justificación del proceso mismo sino sobre la orientación que le conviene. No es el caso de los medios netamente conservadores. Estos medios tienden a evitar toda polémica teórica y prefieren actuar con hechos, es decir con las selecciones de artistas que llenan las páginas sobre salones o exposiciones en sus revistas o con los contenidos de sus artículos sobre artistas. Sin duda, su visión del arte está presente en sus comentarios donde se expresan los valores conservadores y la conveniencia de renovaciones moderadas y acordadas con los valores de siempre, pero prefieren centrarse en enumerar una y otra vez la manifestación de tales valores en este o aquel artista, en las pequeñas pero suficientes originalidades que los hacen a sus ojos modernos sin llegar a los extremismos “modernistas”; extremismos sobre los que prefieren no concretar sus opiniones. De los grandes artistas modernos que ocupan en exclusiva las páginas de *Cahiers d'Art*, sencillamente no se habla, no es que no se les dediquen artículos, es que ni tan siquiera se reseñan sus exposiciones —como, por otra parte, tampoco haría a la inversa *Cahiers*—, no se les cita en los comentarios de los salones, el ostracismo es la norma no escrita que incluye el acuerdo tácito de no polemizar sobre el debate tradición-modernidad más allá, si acaso, de breves alusiones irónicas.

Podría, pues, hablarse de la debilidad de la crítica surgida del tradicionalismo artístico, en realidad carente de objetivos positivos y únicamente preocupada por perpetuar nociones y argumentos del peor modo posible: desconociendo las razones de sus adversarios estéticos, negándose en redondo a tomarlas en consideración críticamente, obviándolas y, si acaso, calificándolas pero nunca criticándolas argumentalmente. Así, cuando se intenta documentar y concretar la ideología que sustentó las formas tradicionales de arte mantenidas, bien desde las estructuras oficiales de la École des Beaux-Arts, el Prix de Rome o los encargos y salones oficiales, bien desde el arte independiente comprometido con nuevas revisiones de la tradición, apenas se hallan textos consistentes. Hay entonces que constatar que la indudable vitalidad —extraordinaria en el caso del arte independiente, en el de tantas figuraciones modernas— de tales producciones artísticas, en absoluto se correspondía con un corpus teórico-crítico de desarrollo equiparable. Siendo los medios más allegados al arte tradicionalista justamente los más asentados editorialmente con cabeceras de gran tradición y solidez, y siendo igualmente los más numerosos y extendidos, fueron, sin embargo, absolutamente inactivos en cuanto a la defensa intelectual y crítica de su opción. Todo lo contrario, como tendremos ocasión de comprobar, de lo acaecido entre los medios que desde la tradición llamaron del *modernisme*; los de los críticos que, como los antes nombrados, defendieron desde muy diversas tribunas total o parcialmente las conquistas de las vanguardias. Estos entornos críticos produjeron una ingente literatura orientada a afirmar los logros modernos y a resituar las tradiciones artísticas y decorativas, si es que no a negarlas de plano.

Puede aducirse para justificar aquella dejación, que los ambientes del tradicionalismo manejaban ya un

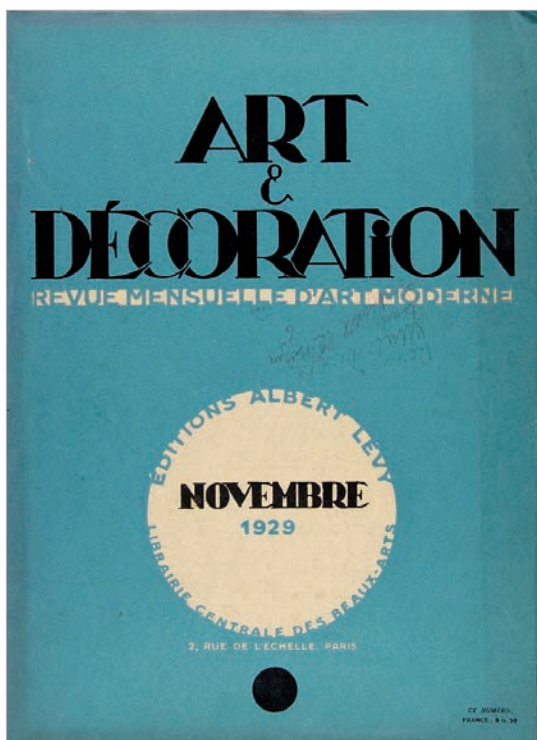


Raymond Bouyer: La sculpture aux salons; La Revue de l'Art ancienne et moderne 1922. a) Bitter, p. 52. b) H. Lefebvre, p. 55. c) D. Bacqué, p. 59

discurso por defecto que era el del gusto general, el del arte en alguna medida oficial, y no tenían necesidad alguna de establecerlo críticamente fuera de la propia realización artística y la alabanza indefinida y retórica de los valores imperturbables del arte establecido, pues su opción estética continuaba siendo con mucho la predominante y más unánimemente aceptada. La amenaza vanguardista era algo con lo que se convivía desde hacía ya bastantes años sin haber mermado aparentemente el prestigio de las visiones más respetuosas con la tradición; si acaso al contrario, estas y sus públicos se sentían reafirmadas a costa de los radicalismos estéticos, absolutamente ajenos al sentir general. Esta percepción triunfante de la conservación de los valores seculares, que supieron soportar los envites y los excesos “modernistas” y al tiempo, a través del arte independiente, adaptarse razonablemente a una novedad de los tiempos modernos que nadie les negaría, es un proceso de carácter continuista por muchos aspectos renovadores que en algunos artistas presente. No debe, por lo tanto, confundirse con el proceso de Vuelta al orden. Este último halla todo su sentido precisamente como una reflexión propia del un arte moderno que había cuestionado radicalmente la vía tradicional, un arte que habita dentro de las corrientes y de los debates propiamente derivados de los vanguardismos que entreven la necesidad de sacar sus anteriores experiencias del laboratorio para darles una dimensión social a través del reencuentro con nuevas revisiones del pasado, con nuevas tradiciones; valga la contradicción, pues son tradiciones elegidas y no dadas por defecto como aquellas en que se apoya el tradicionalismo en el arte que ahora tratamos de identificar.

Sin embargo, el trabajo de zapa “modernista” había sido ya realizado desde la sensibilidad artística moderna y, aunque dentro del mundo exclusivo y cerrado del gran arte representado por la pintura y la escultura parecieran mantenerse con buena salud los valores y maneras tradicionales, en terrenos más mundanos como la arquitectura, la decoración o la moda se manifestaba decididamente el gusto moderno cuyo asentamiento se oficializa en 1925, año de la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas* profundamente marcada precisamente por esas novedades modernas tenidas poco antes por buena parte de la crítica tradicional por inocuas y por modas pasajeras que no podían amenazar su visión establecida del arte.

Manteniéndonos fundamentalmente dentro del marco de los comentarios surgidos de los salones, pero ahora consignados en revistas de un tono decididamente conservador e, incluso, próximas a la academia, encontramos, no obstante, interesantes indicios sobre la percepción de los procesos modernizadores desde los ámbitos apegados a las virtudes clásicas de la tradición francesa. Aún a riesgo de romper la norma impuesta en esta primera parte del estudio de mantenernos en un terreno general, aún no centrado en la escultura, la crítica conservadora que se va a presentar a continuación estará, sobre todo, vinculada a comentarios sobre escultura pues es en este terreno donde hemos hallado resonancias más claras de sus ideas;



Portada de Art et Décoration en 1929

sirva pues también como adelanto a las partes dedicadas específicamente a escultura y escultores de tradición.

La moderación crítica en *Art et Décoration*. Como siempre ocurre, cada revista representa un particular segmento de opinión que en sus extremos se solapa con las posiciones de otras cabeceras, comenzaremos con una revista de difícil encuadre y muy rica trayectoria; indudablemente moderna, pero no en arte, no al menos en pintura y escultura. Efectivamente, *Art et Décoration* se sitúa a caballo entre las actitudes modernas, que defiende netamente en arquitectura y decoración al igual que *L'Amour de l'Art* y ocasionalmente también en arte, con artículos sobre artistas tenidos por “modernistas”, y la aceptación acrítica de producciones claramente académicas, particularmente en escultura. En una amplia crítica a los salones de escultura de 1921¹⁵, Paul Vitry ve en la eclosión de proyectos para monumentos a los caídos una excelente ocasión para devolver el sentido a la actividad artística convertida así en participación patriótica y encuentra positiva la diversidad de planteamientos propia de la individualidad moderna,

y aunque previene contra un *academicismo de preguerra*, afirma que todos pueden caber en esta tarea, los encargos que recuerdan ese academicismo, los que modelan cuerpos femeninos como Despiau o Wlerick, los que realizan efigies vivaces, los que hacen pintorescas evocaciones históricas, o los que intentan renovar la iconografía tradicional. También sin duda la renovación de la talla en piedra tan bien representada por Joachim Costa. Las ilustraciones del artículo dan cuenta mejor aún que el texto de esta aceptación acrítica de cualquier producción sea académica o de figuración moderna, con obras plenamente insertas en el naturalismo pintoresco de finales del siglo XIX –probablemente el último estilo reconocido como académico frente al cual el retorno al clasicismo se presenta como un rasgo de modernidad– o en la alegoría retórica de la academia clasicista decimonónica, pero también en los nuevos realismos representados por Despiau o Wlerick de un clasicismo esencialista indudablemente modernos dentro de su deuda tradicional.

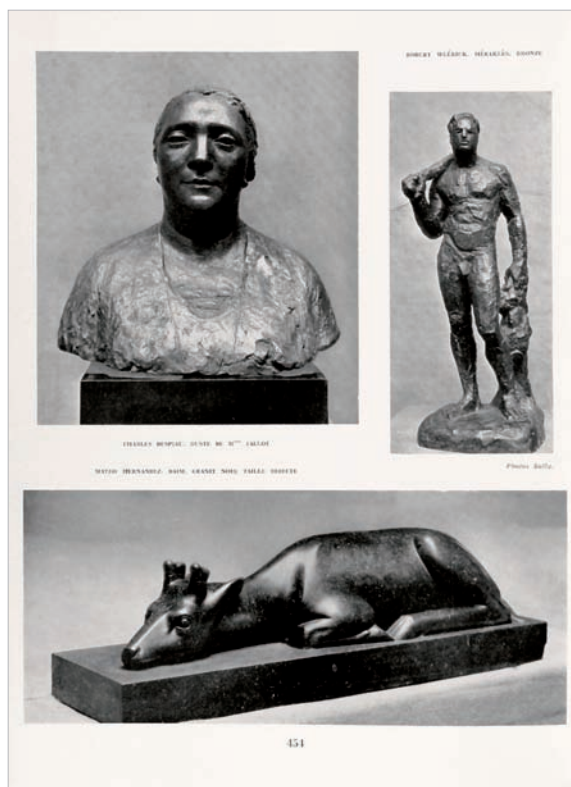
Otros críticos, sin embargo, también desde *Art et Décoration*, se muestran expresamente en contra del academicismo representado para la escultura sobre todo por la producción monumental, así Paul Fierens, un destacado crítico colaborador habitual de muchas revistas que suele mantener un tono moderado y poco polémico dentro de sus preferencias conservadoras, se congratula en su comentario al Salón de las Tullerías de 1928¹⁶, de que la época de los monumentos haya pasado y centra su admiración en la infinidad de bustos y desnudos producidos dentro de ese clasicismo simplificado, elegante y eventualmente arcaizante puesto en marcha por Maillol y Despiau. Ahora las imágenes presentadas sí se ciñen coherentemente a estas manifestaciones escultóricas autoproclamadas modernas. Otro célebre crítico de orientación similar al anterior, Robert Rey autor de excelentes monografías aún frecuentes en las bibliotecas, ataca directamente al academicismo al que niega toda relación con un clasicismo bien entendido y establece una genealogía para los artistas del nuevo clasicismo admirado también por Fierens en la que la academia no está presente¹⁷.

La ambigüedad asumida por Paul Vitry o la elección formalmente antiacadémica de los dos últimos críticos citados, son manifestaciones que definen bien la actitud editorial de la revista en que escribían,

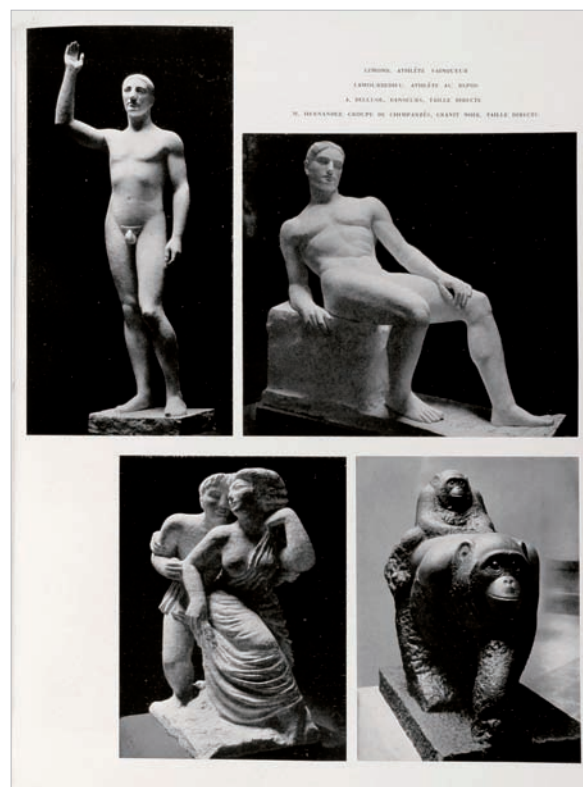
15 Paul Vitry: *La sculpture aux salons*; *Art et Décoration* 1º semestre 1921, pp. 176–184, 11 ilustr.

16 Paul Fierens: *La sculpture au Salon des Tuileries*; *Art et Décoration* 2º semestre 1928, pp. 25–32, 8 ilustr.

17 Robert Rey: *Auguste Guénot*; *Art et Décoration* marzo 1926, comienza en p. 81



J. C.: Au Salon d'Automne. La sculpture; Art et Décoration 1934, Miscelánea de escultura p. 454



Sin firma: La peinture et la sculpture au Salon d'Automne; Art et Décoration 1935. Miscelánea de escultura, p. 473

de relativa apertura a lo nuevo y plena aceptación de los tradicionalismos más o menos renovados por las diversas vías de recuperación clasicista. En realidad, la perspectiva de un academicismo siempre posible un poco más a la derecha de cualquier grado de tradicionalismo, permitía aceptar igualmente cualquier grado de renovación por infimo o ajeno a lo moderno que hoy nos pueda parecer.

Tradición y escultura. Mucho menos ambiguas y más centradas en la defensa tácita, que no discursiva, de la tradición se muestran las revistas de compromiso tradicional y académico. Más abajo se describirán sus cabeceras más destacadas pues su importancia editorial fue durante todo el período de entreguerras enorme; por el momento, dar fe de su actitud ante las manifestaciones del Art Vivant. Centrándonos en la más utilizada del grupo para este estudio, en *L'Art et les Artistes* y sus páginas dedicadas a los salones, podría sorprender cómo en esta publicación no se discrimina en absoluto los salones oficiales más conservadores de los más liberales, como pudiera ser el de los Independientes. Efectivamente, llegada la época del año correspondiente la revista da cumplida cuenta -aunque con muy escaso o, muy a menudo, nulo aporte de imágenes- del tono y de los artistas presentes en el salón celebrado. Debe tenerse en cuenta que cada una de estas manifestaciones reunía varios miles de obras de diversas tendencias dentro del arco estético, muy amplio en algunos casos, característico de cada salón. Los comentaristas de la revista elegían aquellas obras y artistas que a su juicio merecían ser destacados y evitaban entrar a valorar el tipo de obras poco acorde con sus conservadores puntos de vista, rehuendo la crítica negativa. Por lo demás, el valor crítico de estos escritos es mínimo, constituyendo listas interminables de nombres de artistas y sus obras calificadas con brevísimas adjetivaciones en las que todos los lugares comunes tienen cabida y las más variadas virtudes justifican igualmente las obras presentes en el salón más académico como el Salon de la Société des Artistes Français o las del más libre y casi amateur Salon des Indépendants.

Respecto a este último, el salón que vio nacer los principales movimientos renovadores desde los impresionistas hasta los cubistas, lo habitual es constatar con la satisfacción de quien ve volver las aguas a su cauce, que las luchas entre *Fauves* y *Pompiers* hace tiempo que acabaron y que el público no se deja ya arrastrar por los excesos de originalidad. También suele ser buena ocasión para alertar sobre la excesiva presencia de artistas

extranjeros y, llegado el caso, sobre la superioridad de las producciones nacionales: “Otra constatación –que a nadie sorprenderá–: el número de artistas extranjeros crece constantemente. Los nuestros se defienden siempre por la calidad. La mayor parte de las obras claramente repugnantes –las hay– o de las que solamente adolecen de faltas de gusto groseras, están firmadas por nombres que no son franceses: tengan a bien creer en mi palabra y dispensarme de “hacer de reclamo” a estos o aquellos que solo buscan el éxito por el escándalo...”¹⁸. A pesar del fuerte grado de conservadurismo que la elección de artistas, temas y, sobre todo, de ilustraciones, manifiesta implícitamente, resulta difícil aducir argumentos directos que avalen de forma explícita la posición de estos medios en el debate tradición-modernidad fuera de comentarios indirectos como el que se acaba de citar.

Dado que es más fácil rastrear esta posición en la elección de obra, en las imágenes propuestas desde estos medios, concretemos de nuevo, brevemente, la cuestión en el mundo de la escultura por ser este género el que a juicio de la crítica conservadora mejor ha sabido guardar la tradición en todos sus grados sin, como aducían los críticos de *Art et Décoration*, renunciar a un saludable grado de renovación basado precisamente en la profundización del clasicismo y por lo tanto, de la tradición con mayúsculas. Es este un argumento frecuente y revelador, habitual en las revistas conservadoras; se alaba la continencia y seriedad de la producción escultórica contemporánea frente al divagar de la pintura. Es un hecho que la inmensa mayoría de los artículos sobre escultura o escultores aparecidos en el período estudiado se refieren a escultura de mayor o menor carga tradicionalista y se publican en las cabeceras que genéricamente pueden con justicia calificarse de conservadoras y en muchos casos de antimodernas. Las habituales críticas hacia el retraso de la escultura en su incorporación a los debates modernos, eran frecuentes ya entre los ambientes de vanguardia de preguerra: “¿Y cómo evoluciona la escultura? La escultura no evoluciona, la escultura permanece.”¹⁹, se afirma en la vanguardista SIC²⁰. Frente a esta percepción, los sectores de la tradición consideran esa tendencia a permanecer sin someterse a cambios bruscos característica del devenir escultórico, como su gran baza que fortalece la actividad presente de los escultores frente a los fulgurantes cambios a que ha sido sometido el género de la pintura en los últimos tiempos.

No participan, pues, de la opinión del editorialista de SIC los colaboradores de la muy conservadora *La Revue de l'Art ancien et moderne* cuando en un amplio artículo sobre los salones de 1922, en la parte dedicada a escultura ilustrada con producciones de un tono sumamente conservador y académico, Raymond Bouyer que habitualmente asume crónicas de actualidad en la revista, afirma, “la escultura, (...) ¿acaso no debe a la virtud de su resistencia original o de su fuerte educación clásica una serenidad superior a las dudas de la pintura?”²¹ Bouyer mantiene y afianza su opinión en el arranque de sus comentarios a la sección de escultura de los salones, de 1929: “De la pintura a la escultura, la transición será breve: pues, en términos generales, hay que volver a decir que la escultura se presenta muy superior a la pintura, y este año más que nunca pese a las notables ausencias. ¿Será, por lo demás, esta indiscutible superioridad la causa de que siempre sea sacrificada por la crítica? La sólida escultura, como la virtud, se defiende por sí misma. Cualquiera que sean sus aventuras en las regiones distantes del ideal o de lo real, su virtud particular reposa sobre ese indispensable oficio que falta a demasiados pintores; de ahí esa autoridad estática que declaran “aburrida” todos los buscadores de sensaciones más o menos dinámicas o dionisiacas.”²² Tras una selección de imágenes obtenidas entre obras de clara raigambre académica, bustos oficiales, proyectos monumentales y algún desnudo, pero sin dejar de citar elogiosamente la escuela clasicista moderna a que ya hemos hecho referencia (Maillol, Despiau, etc.), el crítico culmina su comparación entre escultura y pintura: “De la Nationale a las Tuileries, es la evolución del arte moderno; pero si bien la escultura supuestamente minada se hace más infrecuente, su calidad se destaca inmediatamente de la plétora pictórica”²³

18 P. L.: *À travers le Salon des Indépendants*; *L'Art et les Artistes* nº 74, febrero 1927, pp. 173-175, p. 173

19 Redacción: SIC., nº 10 1916. Sin paginación.

20 SIC, acrónimo de Sons, Ideés, Couleurs, Formes, su subtítulo. Fue una revista de vanguardia publicada entre 1916 y 1919, en la que sin vincularse a ningún grupo en concreto tuvieron cabida colaboradores tan influyentes como Apollinaire, Aragon, Breton, Cocteau, etc,

21 Raymond Bouyer: *Les salons de 1922*; *La Revue de l'Art* 1º semestre de 1922, p. 54

22 Raymond Bouyer: *Les salons de 1929*; *La Revue de l'Art* nº julio-agosto 1929, pp. 87-95, 17 ilut., p. 87

23 *Ibidem*, p. 94

No es necesario mantenerse en el territorio profundamente conservador en que se mueve *La Revue de l'Art* para hallar constantes manifestaciones de esta consideración de la escultura como refugio seguro de los valores invariables del arte, aunque no cabe duda de que se trata de un recurso argumental principalmente extendido entre la crítica conservadora. El prototipo de estos críticos sumamente tradicionalistas, y en este caso expresamente beligerante con las renovaciones de derivación vanguardista, lo que le valió múltiples alusiones más o menos irónicas desde los medios “modernistas”, fue el crítico y reconocido poeta simbolista Camille Mauclair. Este, en junio de 1925 escribe para *L'Art et les Artistes* un artículo sobre una escultora de tradición en el que aprovecha para expresar brevemente la superioridad de la escultura y cita a algunas de las escultoras destacadas en la época, relativamente numerosas por cierto, obviando a las que pudieran tener alguna contaminación “modernista”, realmente escasa por otra parte, como las ya muy conocidas en ese momento Dora Gordine o Chana Orloff: “Hay que, con méritos diversos, inscribir el nombre de Mme. De Bayser cerca del de Camille Claudel, Iyonne Serruys, Mme Bernierères-Henraux, Jane Popupelet, Gertrude Whitney, Jeanne Bardey; se ha hecho un lugar por el trabajo y el talento entre este grupo de mujeres escultoras que disputan orgullosamente al sufragio masculino, el interés técnico, el renombre y el honor del arte actual, de esta estatuaría de hoy tan superior a la pintura por la ciencia tranquila, el estilo y la rectitud de la voluntad.”²⁴

Ya al margen de estas identificaciones entre pintura-modernidad y escultura-tradición que, aunque tácitamente, tan bien expresan la actitud de los medios tradicionalistas hacia las renovaciones modernas y el debate tradición-modernidad, es muy digno de ser destacado cómo, ya en los años 30 y probablemente en respuesta a la presión abstracta, algunos medios vanguardistas se hacen eco de determinadas producciones escultóricas muy alejadas de sus intereses expresos. Efectivamente, la misma virtud intemporal, no sometida a los avatares de las modas, que mantiene siempre las inevitables adaptaciones y cambios del género escultórico dentro de unos límites medidos y contrastados con la tradición –así, por ejemplo, la renovación clasicista representada por Maillol, Despiau-, tendrá igualmente cabida en los medios académicos como el citado y en extremos opuestos como *Minotaure* revista que aprecia desde la óptica surrealista el arcaísmo inherente a la anacronía en que bucean esos escultores como parece avalar su inclusión entre los célebres talleres de “*Dieu-Table-Cuvette*”²⁵.

1. II. LAS REVISTAS DE ARTE DEL ENTORNO OFICIAL Y TRADICIONALISTA.

Revistas de tradición, entre la modernidad y la academia.

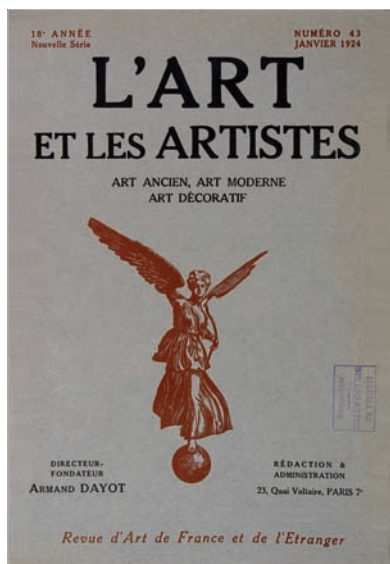
Un poco más arriba Waldemar George nos descubría cómo el centro-derecha de unos salones se solapaba con el centro-izquierda de otros; entre las revistas de arte ocurre exactamente igual. En el capítulo siguiente se tratará el grupo tal vez más representativo de la época que podríamos llamar del Art vivant, revistas portadoras de una modernidad centrada en la Escuela de París, entendiendo el término en su acepción más amplia. Todas las publicaciones que podrían integrarse en ese grupo, digamos de centro, por continuar con terminología acuñada en la época, se solapan en mayor o menor grado con los contenidos y puntos de vista característicos de las revistas inequívocamente tradicionalistas; y esto ocurre de forma muy evidente en el caso de la escultura y los artículos monográficos sobre escultores. Si se establece la relación de escultores tratados con artículos monográficos en tres revistas que representarían a la perfección un tránsito sin solución de continuidad entre el Art vivant y el más obvio tradicionalismo; a saber: *L'Amour de l'Art*, *Art et Décoration* y *L'Art et les Artistes*, se observa que en este punto el grado de coincidencia entre las tres cabeceras es extraordinario. Desde el punto de vista de su destacada presencia, la escultura muestra en estas

24 Camille Mauclair: *Marguerite de Bayser-Gratry*; *L'Art et les Artistes* nº 58, junio 1925, pp. 306-309, 10 ilustr., p. 309

25 Se trata de un célebre artículo que habrá de ser comentado en diversas ocasiones, aparecido en la muy avanzada *Minotaure* en el que se incluyen igualmente escultores de vanguardia y tradicionales.

tres revistas una gran vitalidad, creciente a medida que el medio se manifiesta más conservador. Por otra parte, son prácticamente inexistentes los monográficos dedicados en ellas a escultores modernos de escuelas no realistas –dos dedicará *L'Amour de l'Art* a Lipchitz como única representación de los “modernismos” y uno *Art et Décoration* a Laurens-, con lo cual la escultura queda, en el mejor de los casos, claramente circunscrita a una modernidad clasicista perfectamente sostenible hasta por los más firmes academicistas de la *École*. Dentro de este estrecho margen, la única diferencia respecto a los escultores entre las tres revistas citadas, estribaría en el grado de academicismo que unas y otras estuvieran dispuestas a aceptar, es decir a recalificar, pues sobre el papel el pecado académico era grave para todos estos medios. Aunque, como se ha comentado, siempre podía situarse el criterio que determinaba el umbral de lo académico un poco más a la derecha de cualquier producción que el crítico tuviera a bien presentar en la revista, en este caso siempre habrían aspectos técnicos, temáticos o de cualquier otro orden que permitiesen hacer una lectura renovadora del artista en cuestión deviniendo moderno al instante.

Es, por lo tanto, artificioso pretender una distinción terminante entre medios de la tradición y los del Art vivant; los únicos medios que se identifican netamente frente a los demás son los que militaban estéticamente al lado de grupos artísticos determinados. Hecha esta prevención, sí es, sin embargo, posible identificar una gran cantidad de títulos de revistas de arte editadas en París que se ocuparon de la producción contemporánea anclada, en mayor o menor medida, en la tradición artística francesa orientada hacia el arte en general, el arte religioso o la decoración. Cabeceras a menudo de gran tradición y longevidad que no necesitaban campañas promocionales constantes, como era habitual en las más comprometidas con lo moderno, para mantener una impecable tirada regular en los meses de salida previstos. Describiremos aquí brevemente tan solo las más utilizadas en este estudio que son, por otra parte, muy representativas y entre las más prestigiosas y difundidas del momento²⁶.



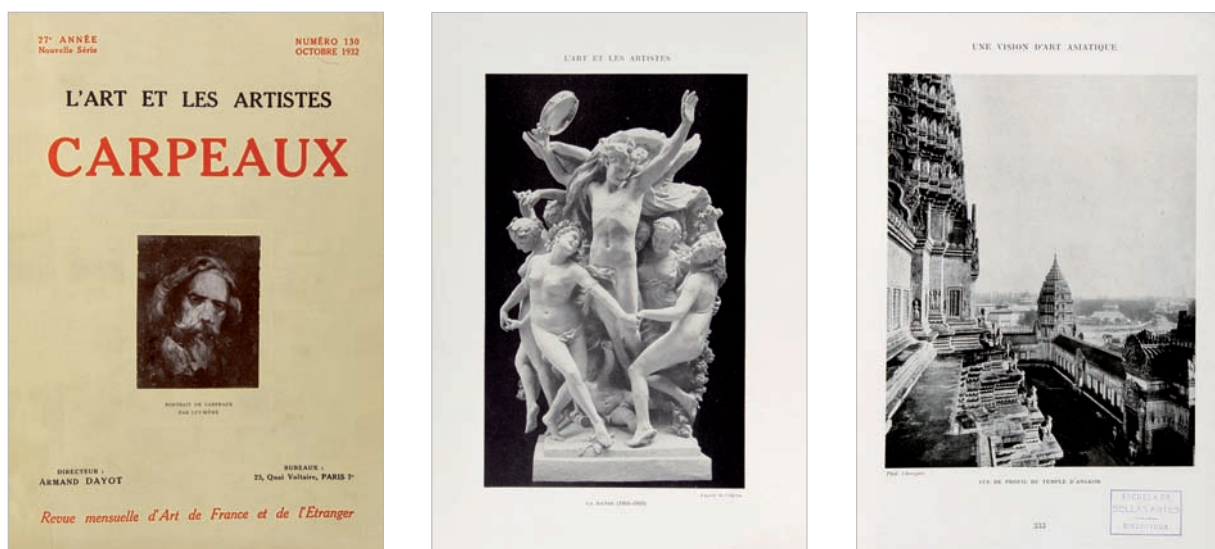
Portada clásica de L'Art et les Artistes.

L'Art et les Artistes.

L'Art et les Artistes. Precisamente a este esfuerzo de regularidad hace referencia en su autopromoción la revista de arte *L'Art et les Artistes*: “*L'Art et les Artistes durante la guerra. Solo esta revista, entre las revistas de arte francesas, ha continuado apareciendo durante la guerra, a despecho de las dificultades.*” reza la página publicitaria repetida durante años ya acabada la guerra, donde se ofrecen los *Números de Guerra*, cinco por año, editados lujosamente como segunda serie de la revista. Se trata de una de las revistas de tono conservador entre las que han sido documentadas en su totalidad para este estudio, revista prestigiosa en Francia y fuera de ella –claramente en España a juzgar por la presencia en muchas instituciones del país de colecciones bastante completas que indican ser producto de suscripciones–, es sin embargo, una publicación poco conocida a pesar de su indudable interés, muy alto en el caso de la escultura, tal vez debido precisamente a su tono crítico moderado y ajeno a polémicas.

La corrección de sus presentaciones y la solvencia de sus colaboradores, en ocasiones prestigiosos críticos compartidos con revistas modernas como *l'Amour de l'Art* o *L'Art Vivant*, le hicieron merecedora de respeto, y la marginación, por otra parte muy evidente, entre sus páginas del arte moderno, no dio lugar

²⁶ Hay que insistir, ahora que se comienzan a presentar las diversas cabeceras, en el estudio de Yves Chevrefils, (Yves Chevrefils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993) como el mejor compendio disponible sobre el conjunto de las revistas editadas en París entre 1905 y 1940 y el único que da noticia de las revistas ajenas a los grupos; estas últimas, como hemos visto, sí están muy estudiadas.



L'Art et les Artistes: a) Portada clásica de número especial. b) Carpeaux, *La Danse*, 1932, p. 12. c) Une vision d'art asiatique, julio 1931, p. 333.

en ningún momento a discursos antimodernos explícitos; la revista ofrecía, por así decir, sus propios productos sin por ello denostar los de la competencia. Este respeto queda expresado en una reseña aparecida en *L'Amour de l'Art* con ocasión de la muerte a los 83 años de Armand Dayot fundador de la revista en 1905 y su director hasta el fallecimiento en 1934: "(...) Mostró que a pesar de su avanzada edad, su espíritu se mantuvo abierto a las iniciativas más jóvenes publicando en su revista artículos sobre Matisse, Derain, Modigliani."²⁷, a esta lista podrían muy bien añadirse otros nombres relevantes de la Escuela de París como Fujita, a quien se le dedica un número especial y un artículo²⁸, o Tamara de Lempicka, también artículos como el dedicado por Camile Mauclair, crítico habitual en la revista, a la exposición de arte italiano de 1935 donde presenta obras como *La sieste à midi*²⁹ de Felice Casorati o una rara imagen de la incipiente escuela de escultura italiana, *La femme au soleil* de Arturo Martini, y, desde luego toda una serie de artículos monográficos, en ocasiones números enteros, dedicados a la escultura francesa moderna de raigambre clasicista, desde Maillol hasta prácticamente todos los componentes de la Bande à Shnegg. Esto como ejemplo de su relativa apertura a cierto arte moderno, apertura mayor en la última etapa de la revista, la década de los años 30, en que Michel Florisoone –presente desde 1935 en *L'Amour de l'Art*– asume la secretaría de redacción y la hija del fundador Magdeleine A-Dayot ocupa oficialmente la dirección desde el momento en que a finales de 1934, muere su padre. Sin proponerse cambios repentinos, sí se insufla mayor dinamismo a la publicación que actualiza no solo su tipografía y maqueta, también sus contenidos, introduciendo nuevos formatos de artículos y asuntos algo más actuales.

La lista de sus colaboradores durante las dos décadas de entreguerras permite hacerse una idea de la importancia de la publicación y de la posición moderada e incluso, hasta cierto punto, integradora que de forma consciente quiso asumir, particularmente bajo la dirección adjunta que desde mucho antes del fallecimiento del fundador, ejerció su hija Magdeleine A. Dayot³⁰. Florence Fels, André Salmón, Waldemar George o el mismo Michel Florisoone, gerente de la revista desde 1930, adalides de la Escuela de París, colaboraron con *L'Art et les Artistes* al igual que otros críticos y escritores a los que sería en todo caso imposible adscribir a un tradicionalismo academicista como Paul Fierens, Heri Focillon, Robert

27 Redacción: *Nécrologie*; *L'Amour de l'Art* n° 5 1934, p. 8*

28 Francis de Miomandre: *Foujita*; *L'Art et les Artistes* n° 120, octubre 1931 En febrero de 1925, n° 54, Robert Rey le había dedicado ya un artículo.

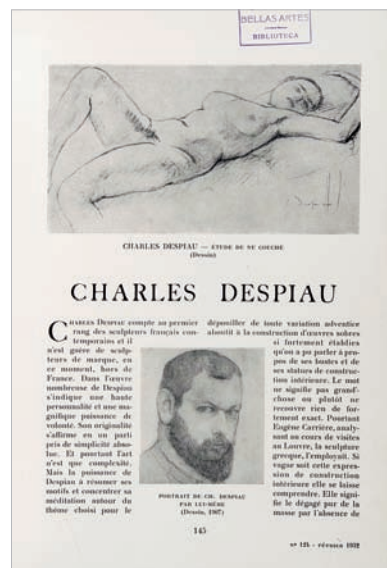
29 Se conservan los títulos tal como aparecen en la revista francesa.

30 A los pocos meses de la muerte de Armand Dayot, Madeleine A. Dayot se dirige a los abonados para renovar, en nombre de su padre el respetado fundador, su confianza, presentando con discreción sus deseos integradores de tradición y juventud: "Como él (su padre), deseo consagrarme al arte en sus manifestaciones más puras, glorificar las obras maestras del pasado, sostener a los artistas, los jóvenes sobre todo, desconocidos o poco conocidos: en una palabra, servir a la Belleza." Madeleine A. Dayot: *Monsieur et cher abonné*; *L'Art et les Artistes* n° 152, diciembre 1934, sin paginación.

Rey, Gustave Kahn o A.-H. Martinie por citar algunos de los que queda recuerdo. Sorprende de modo especial la colaboración, estrictamente profesional por lo demás, de Philippe Soupault (*Paolo Ucello*, 1929) o Pierre Mac-Orlan (*André Planson*, 1931) ambos vinculados al surrealismo. No obstante, el anclaje en la tradición y la defensa del arte francés³¹ permanece como sustrato y carácter definitorio de la revista con presencias muy relevantes del entorno crítico más conservador como el ya citado Camille Mauclair, Abbel Bonnard, de la Academia Francesa, Raymond Bouyer o Jean-Louis Vaudoyer, todos ellos colaboradores igualmente en revistas más decididamente tradicionalistas como *La Revue de l'Art*.

L'Art et les Artistes presenta, además, otras peculiaridades que la convierten en una de las revistas conservadoras más representativas del momento e interesantes para este estudio. Es muy destacable en este sentido su dedicación al arte contemporáneo y dentro de él a la escultura, en proporciones muy notables para lo habitual entre las revistas equivalentes. Efectivamente, aunque la presencia en la revista del arte de otras épocas es habitual siendo raro el fascículo que no contiene algún artículo importante sobre producciones del pasado, se muestra como una revista más preocupada por la actualidad que otras de su entorno estético-ideológico -como las que a continuación se irán presentando- dedicadas en mayor medida al arte antiguo, la Historia del arte y las curiosidades arqueológicas. Por otra parte, el equilibrio temático que ya se anuncia en el subtítulo definitivo de 1921: "*Arte antiguo, moderno, decorativo. Revista de Arte de Francia y del extranjero*" se manifiesta verdaderamente en un poco corriente equilibrio entre pintura y escultura, obteniendo este último género artístico una atención equiparable a la del primero. Resulta por esta razón un documento especialmente útil para perfilar el panorama de la escultura realista, tanto académica como moderna, en el París de entreguerras.

Es probablemente en lo relativo a la producción escultórica contemporánea donde la revista se adecua mejor a la calificación de defensora de una "*modernidad al margen de las vanguardias*"³². Así parece cuando repasamos la cantidad y amplitud de los artículos dedicados a la gran escuela de raigambre clasicista que supone, sin duda alguna en la época, lo más característico del panorama escultórico moderno francés. La dedicación a esta escuela moderna francesa, de la que se dará cuenta en el apartado correspondiente de este estudio, es completa, solo comparable con la ofrecida por *Art et Décoration* y *L'Amour de l'Art*, pero tal vez incluso mayor que la de estos medios tanto desde el punto de vista de la diversidad de autores aducidos como de la amplitud con que se presenta su obra mediante artículos de un estilo crítico generalmente descriptivo y generosamente ilustrados con la excelente impresión y la maquetación clásica habituales en la revista. Pueden en este sentido destacarse los números especiales dedicados en exclusiva a Charles Despiau³³ y a Aristide Maillol³⁴ que quedan para la revista como los maestros



L'Art et les Artistes: a) Gustav Kahn: Charles Despiau; febrero 1932, p. 144. b) Charles Fegdal: Raoul Lamourdedieu; mayo 1933, p. 268

31 Algo proclamado, por ejemplo, con ocasión del lanzamiento de la tercera serie de la revista en 1920. Recién acabada la guerra y la misión patriótica asumida por la revista con sus series de guerra comienza ahora una "*campaña, esta vez exclusivamente artística, en favor del arte, y particularmente del arte en Francia.*" Redacción: *À nos abonnés et amis, L'Art et les Artistes* n° 1, enero 1920

32 Yves Chevreffils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 208

33 Gustave Kahn: *Charles Despiau*; *L'Art et les Artistes* n° 124, febrero 1932

34 *Maillol*, número especial con artículos de Paul Fierens y Paul Sentenac, *L'Art et les Artistes* n° 144, febrero 1934

indiscutibles de la escultura francesa, los únicos escultores modernos a quienes dedica estos no tan frecuentes números monográficos. Los escultores de un clasicismo arcaizante que ya en la época aceptaron vincularse como la “Bande à Schnegg”, como el propio Charles Despiau o Robert Wlérick, Henry Arnold, Leon Drivier y Jane Popupelet, por citar algunos, tienen cumplida presencia en la revista, así como otros no pertenecientes al grupo pero claramente vinculados a esa estética como, Marcel Gimond, Anna Bass, René Guino, o Pierre Poisson, también otros de un clasicismo más refinado como Joseph Bernard o Auguste Guénot, o escultores vinculados a producciones animalistas y decorativas como Pompon o los hermanos Martel.

Salvo gentes muy comprometidas con los vanguardismos, nadie dudaría en la época y tampoco ahora tras la desactivación de tantos mitos modernos, de la actualidad moderna, ciertamente no vanguardista, de todos estos escultores que comparten páginas en revistas modernas y menos modernas como *L'Art et les Artistes*. Pero al tiempo que esta revista da cuenta de esa modernidad escultórica de compromiso clasicista, ofrece a sus lectores un panorama bastante completo de la gran escultura tradicionalista vinculada a la producción monumental tanto francesa como extranjera con artículos sobre el monumentalista francés Jean Boucher o el neoacadémico Raoul Lamouredieu, sobre el sueco Carl Milles, el canadiense Alfred Laliberté o el danés Kai Nielsen, por ejemplo, entre muchos más escultores de tradición célebres tanto en la época como ahora en sus respectivos países.

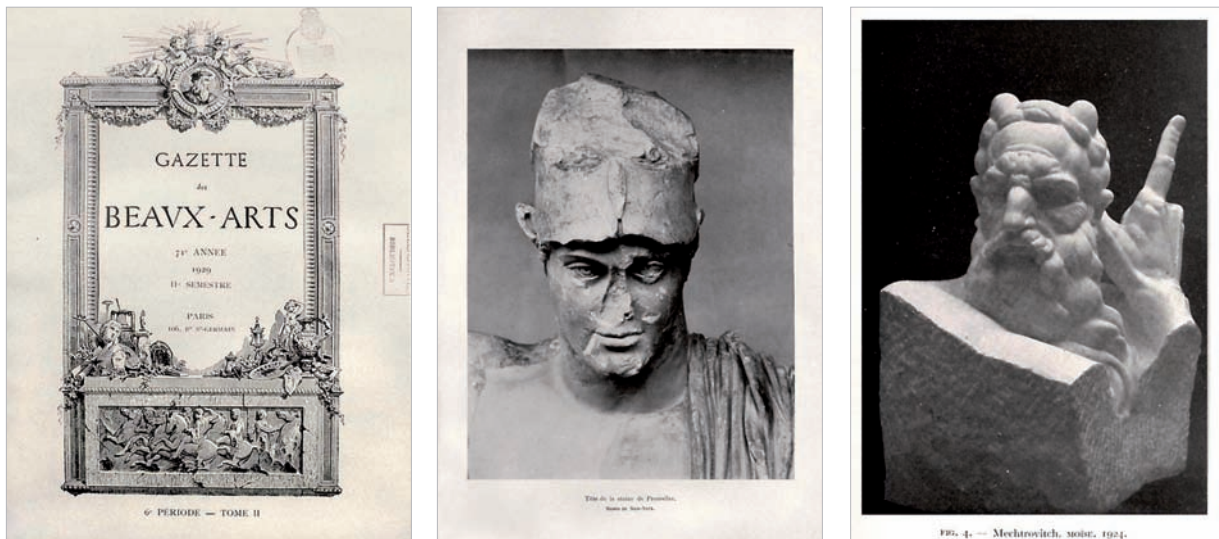
Margarita Nelken en *L'Art et les Artistes*. Finalmente y por lo que tiene de interés específico para una posible historiografía de la crítica de arte española, hay que señalar la destacada presencia de artículos y reseñas sobre los acontecimientos artísticos en España de Margarita Nelken.³⁵ La célebre diputada socialista republicana tuvo, antes de dedicarse plenamente a la política y el activismo social, una intensa y reconocida actividad en el terreno artístico como escritora y conferenciante de arte. Siendo ahora conocida principalmente por su deriva política radicalizada con su adscripción al Partido Comunista tras el golpe de estado de 1936 y sus inflamados discursos revolucionarios, pareciera extraña su colaboración en dos revistas tan conservadoras como la que ahora comentamos o como *La Gazette des Beaux Arts*. Sin embargo, al menos por aquellos años previos a la guerra española, sus planteamientos estéticos solo diferían de los de estas publicaciones en que el nacionalismo que ella defendía era el español, otorgando mayor altura a una cultura cuanto más específica se manifestaba, siendo la generada por Castilla en todas las épocas del arte español su manifestación más elevada; en este sentido Picasso se pierde cuando olvida esta raíz: “(...) *Ya que Picasso, el Picasso insuperable de hace unos años, afirma Nelken en referencia a las etapas previas al cubismo, está tan internacionalizado que a nadie, ni a él mismo probablemente, se le ocurre pensar que pudiera ser español (...)*”³⁶

Sin convenir aquí pretender otra cosa que dar fe de lo publicado por la escritora en esta revista parisina, pasamos a destacar varios artículos dedicados siempre a artistas españoles tanto del pasado, como del presente: “*Peintres espagnols avant et après Velazquez*” (8 ilustr.), en el nº 68 de junio de 1926, como contemporáneos: “*Juan de Echevarria*” (9 ilustr.) en el nº 42 de diciembre de 1923; “*Cristóbal Ruiz*” (6 ilustr.) en el nº 72 de 1926; “*Valentin et Ramón de Zubiaurre*” (7 ilustr.) en el nº 82 de diciembre de 1927; “*Santiago Bonome, sculpteur de Saint-jacques de Compostelle*” (5 ilustr.) en el nº 132 de diciembre de 1932. Puede también suponerse que el único artículo aparecido en París sobre Julio Antonio, “*Un sculpteur espagnol, Julio Antonio*” (5 ilustr.) en el nº 88 de junio de 1928, debido al pintor y escritor español Francisco Pompey, apareciera en la revista por intercesión de Margarita Nelken, vinculada

35 Antonia Rodrigo (Antonia Rodrigo: *Margarita Nelken*; **Historia y Vida** nº 127 octubre 1978) cita sin más la colaboración de la célebre feminista y activista republicana de izquierdas, en *L'Art et les Artistes* así como en tantas otras revistas de primera línea en diversos países: *Mercure de France*, *La Gazette des Beaux Arts*, *The Studio*, o *Die Kunst* entre otras.

Existen estudios sobre su actividad en la crítica de arte como Margarita Nelken y “*El Figaro*” (Fernando García y M^a Victoria Gómez: *Margarita Nelken y “El Figaro”*, **Historia y comunicación social** nº 5 2000, pp. 115-143) centrado casi exclusivamente en los textos publicados por Nelken en *El Figaro* de Madrid en los últimos años 10. Mucho menos parece conocerse, sin embargo, de sus colaboraciones en medios extranjeros.

36 Margarita Nelken: *Gutierrez Solana y la Exposición de París*; **El Figaro**, Madrid, jueves 10 de abril de 1919. Citado en: Fernando García y M^a Victoria Gómez: *Margarita Nelken y “El Figaro”*, **Historia y comunicación social** nº 5 2000, pp. 115-143



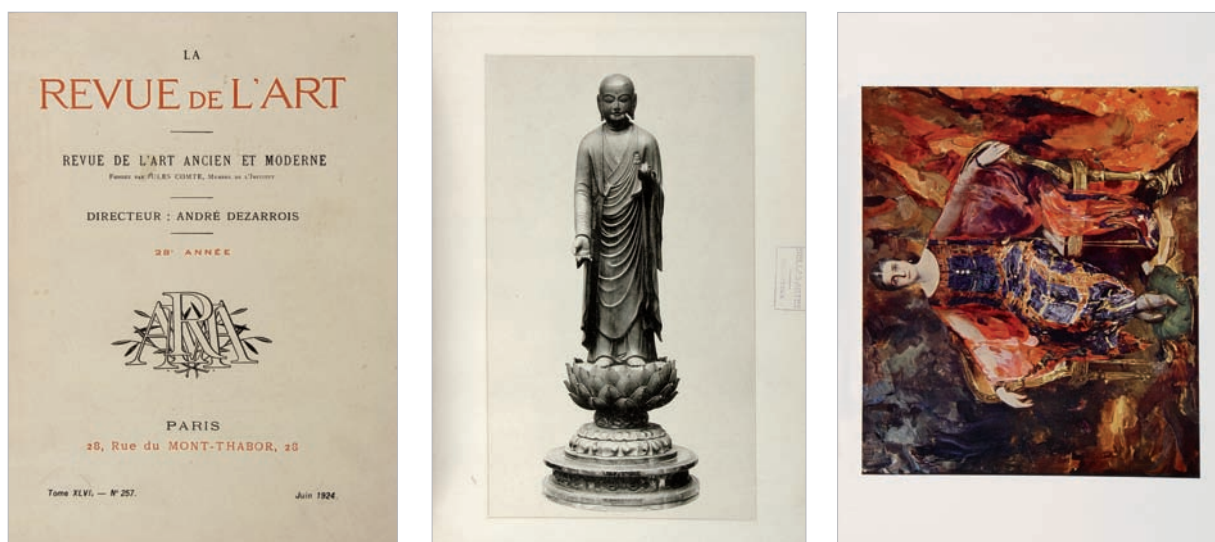
Gazette des Beaux-Arts: a) Portada clásica, 1929. b) Sección: Courier de l'art antique, 1930. c) Mechtrovitch et ses oeuvres récentes, 1930

personalmente, se dice que sentimentalmente, al malogrado escultor. Al margen de esta nada desdeñable cantidad de artículos, el vínculo tal vez más interesante de Nelken con *L'art et les Artistes* fueron sus numerosas aportaciones, habitualmente una o dos por año y especialmente regulares durante el segundo lustro de los años 20, aparecidas bajo el epígrafe de *Lettre d'Espagne*, en las que en un tono periodístico y más informativo que crítico, daba escueta pero cumplida cuenta de los eventos artísticos y publicaciones de arte en España, particularmente en Madrid. A pesar de la relativa brevedad de estos textos desprovistos de ilustraciones, los comentarios críticos sobre tal exposición o tal inauguración monumental no dejan de tener interés y arrojar luz sobre las preferencias artísticas del ambiente artístico español, ciertamente ajeno a vanguardismos y perfectamente equiparable con los valores representados por la revista parisina a la que la Escuela de San Fernando o el Ateneo de Madrid estaban suscritos.

Otras revistas de tradición y de la historia del arte.

L'Art et les Artistes fue, por lo tanto, una revista de arte contemporáneo capaz de asumir un cierto grado de modernidad, incluso apreciable en el caso de la escultura, dentro de su adscripción a la tradición francesa. No fue, sin embargo, la única con este planteamiento de actualidad y una cierta moderación ideológica, *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, *Art et Industrie* y otras, mantuvieron parecida posición, pero su dedicación a la actualidad artística fue menos importante, distribuyendo sus intereses en actividades mucho más diversificadas que las que ocuparon a la revista de Armand Dayot. Algunas derivaron, como por ejemplo *Art et Industrie* -revista de gran belleza visual y contenidos distendidos que ha sido aquí revisada en parte-, en formatos más próximos al del magazín de actualidad que al de la revista de arte. Por esta razón, por su dedicación central al arte de producción contemporánea y muy especialmente a la escultura, y a pesar de su voluntario carácter acrítico, *L'Art et les Artistes* ha sido la revista conservadora más investigada y usada en este estudio. Dentro de este grupo que hemos llamado “revistas de tradición” y exceptuando a la inclasificable *Art et Décoration* muy estudiada aquí, tras las primeras catas, solo han sido usadas otras cabeceras muy esporádicamente. Se trata, no obstante de publicaciones importantes, por lo que algunas de ellas van a ser ahora presentadas, aunque brevemente.

Gazette des Beaux-Arts. Esa implicación en el día a día de la producción artística diferencia también a *L'art et les Artistes* de otras de su entorno ideológico más dedicadas a la historia del arte, al coleccionismo de arte antiguo, la arqueología o los intereses museísticos, auténticas sucesoras del formato inicial de la revista de arte del siglo anterior como correlato del gabinete de antigüedades. Se trata de un género de



La Revue de l'Art ancien et moderne: a) Portada clásica, 1924. b) Fuera de texto: Estatua, Japón s. XVI, 1922. c) Fuera de texto en *Les Salons de 1924. La peinture*. Obra de Philippe Maliavine en el Salon de la Société nationale, 1924

revista frecuentado por coleccionistas e interesados por el arte de otras épocas, como *Le Cousin Pons*, una importante publicación significativamente subtitulada en 1925, año de su aparición, “*Revista de los coleccionistas y de los curiosos*” o en 1928 “*Revista mensual de los ‘amateurs’ del arte y la curiosidad*”, o como la mucho más duradera y célebre *Gazette des Beaux-Arts* fundada en 1859 cuya cabecera se mantiene hasta el presente. La *Gazette des Beaux-Arts* de entreguerras se sustrae, sin embargo, a esa categorización diletante del arte y la curiosidad para adquirir, muy decididamente tras su adquisición por parte del célebre coleccionista y marchante de arte Georges Wildenstein, un tono de “*revue savante*” convirtiéndose en un medio de una reconocida solvencia y seriedad en su tratamiento del arte histórico y la arqueología a la que dedica mucha atención con artículos impecablemente científicos al tiempo que profusa y hermosamente ilustrados.

En el imprescindible estudio de Chevretil se caracteriza a *Gazette des Beaux-Arts* así como a la cabecera que a continuación se ha de presentar, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, como “*Revistas de la historia del arte*” que participan de un ambiente de afirmación de la historiografía artística; “*Los años 30 son para la historia del arte un período de afirmación científica*”³⁷ afirma Chevretil. Efectivamente, el arte moderno queda en ellas relegado y se orientan inequívocamente, así lo indica también su publicidad, hacia el exclusivo mercado de antigüedades artísticas y arqueológicas y los intereses y gustos de la alta burguesía: los cruceros o la banca, pero también hacia los ambientes altamente especializados en arte, arqueología e, incluso, etnografía -sobre todo *Gazette des Beaux-Arts*. Los más prestigiosos historiadores del arte y ciencias asimiladas franceses, forman parte de sus consejos de redacción o comités de patronazgo -Henri Focillon, Louis Huatecoeur, Jean Babelon, Pierre d'Ezpezel, Paul Jamot, Jean Cassou- y en general, colaboran en ellas grandes especialistas en estas materias y teóricos del arte y la estética.

Paradójicamente, o tal vez no tanto, el propietario y director desde 1929 de *Gazette des Beaux-Arts*, Georges Wildenstein, que introdujo en esta revista a la plana mayor del Musée d'Etnographie de Trocadéro y después financió su boletín dirigido por G. Henri Riviere, proporcionará a Georges Bataille la plataforma editorial necesaria para poner en marcha el proyecto editorial más subversivo del periodo de entreguerras, *Documents*, la inclasificable revista que, precisamente, en su tono formalmente serio, conciso y documental mantenía un curioso vínculo con *Gazette des Beaux-Arts*³⁸. No obstante la gran calidad de *Gazette des Beaux-Arts* o esa extraña asociación con una revista como *Documents*, excesiva incluso para el surrealismo bretoniano, y el entorno etnográfico, solo ofrece un relativo interés para este estudio dada su escasa implicación en el arte de actualidad al que dedica verdaderamente muy poco espacio y sobre el

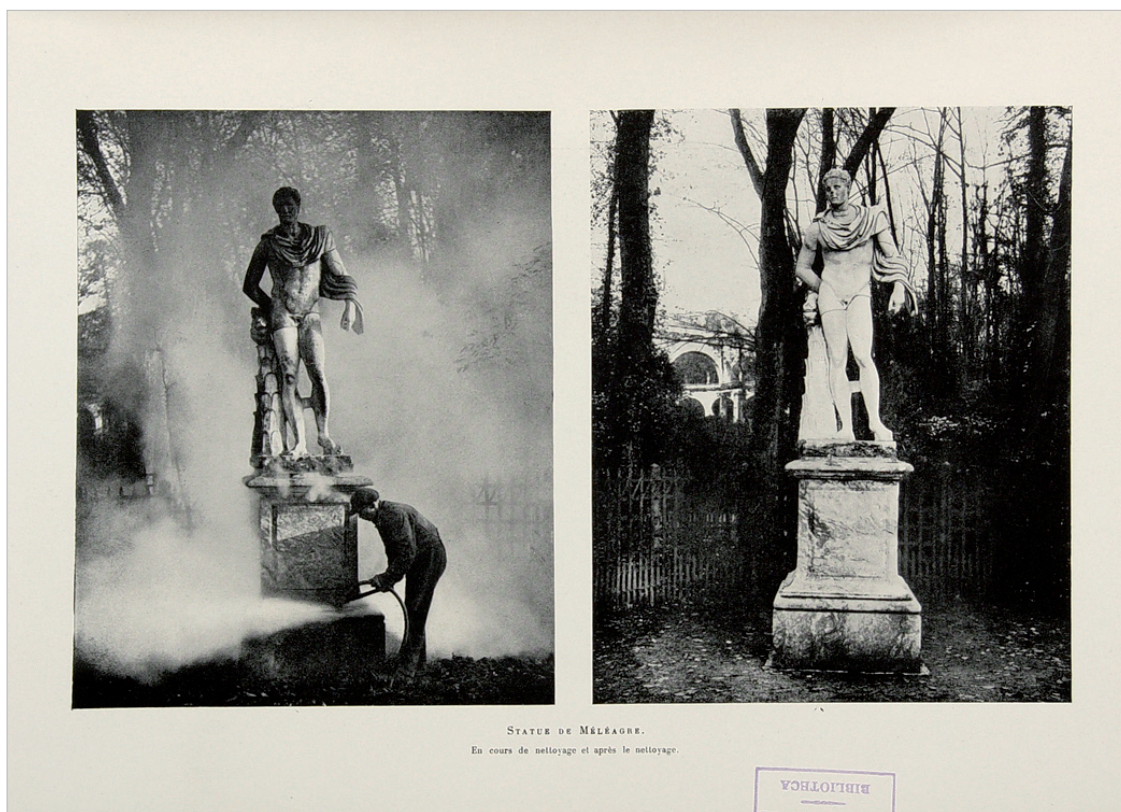
37 Yves Chevretil Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Ent'revues, París 1993, p. 193

38 Sobre este asunto se dan algunos pormenores en la parte dedicada a la revista *Documents*

que, en cualquier caso, sus escasas elecciones resultaron ser marcadamente conservadoras.

La Revue de l'Art ancien et moderne. Queda con lo anterior presentada en parte *La Revue de l'Art ancien et moderne*, cabecera que entraría dentro de esa categoría de revista de la historia del arte. Aunque tiene a nuestro entender menor interés objetivo que la *Gazette des Beaux-Arts* del período Wildenstein, *La Revue de l'Art ancien et moderne* ha sido, después de *L'Art et les Artistes*, la más utilizada dentro de su segmento estético-ideológico. Se debe a que su dedicación a la actividad artística contemporánea fue algo mayor que la mantenida por *Gazette des Beaux-Arts* manteniendo al respecto algunos de sus colaboradores un tono incluso beligerante contra las modernidades. Ciertamente no por ello dejó de ser fundamentalmente una revista de “amateurs” del arte y las antigüedades, y en este campo del arte del pasado, excelente en sus estudios y reportajes ilustrados.

En su actividad orientada al acontecer presente del arte, destacan las completas y muy ilustradas crónicas de salones tanto de pintura y escultura como de artes decorativas, crónicas muy a menudo firmadas por Raymond Bouyer en las que, como hemos tenido ocasión de comprobar poco más arriba, se obvia cualquier referencia a artistas sospechosos de adscripción “modernista”, dando mucha más relevancia a los salones tradicionalistas como el Salon de la Société des Artistes Français o el de la Société Nationale des Beaux-Arts. En el caso de la escultura esto no evita la eventual aparición en la revista de escultores que, como Despiou o Henry Arnold, por ejemplo, demandan una lectura renovadora. Este tipo de artistas, como sabemos, fueron indistintamente defendidos por medios de muy diversa tendencia estética. Pero la presencia de escultura de corte más academicista y tradicional es predominante: Jean Boucher, Paul Landowski, F.-Emile Popineau, Louis de Monard, por citar algunos entre los más conocidos y frecuentados por las revistas, representan los ideales artísticos sumamente conservadores defendidos por la revista. Fuera de estas crónicas de salones y las de exposiciones, son infrecuentes los artículos dedicados a artistas del momento.



Ernest de Ganay: L'eau de jouvence à Versailles; *La Revue de l'Art ancienne et moderne*, 1^{er} semestre 1924, p. 147

Arte y escultura en las revistas del París de entreguerras.

1ª PARTE:

Estética y revistas de arte en el París de entreguerras.

CAPÍTULO 2. El espíritu moderno: Estética y revistas en el proceso de implantación moderno.

Capítulo 2. El espíritu moderno: Estética y revistas en el proceso de implantación moderno.

Sumario detallado:

Páginas

2. I. DIVERSIDAD DE LO MODERNO Y PERSISTENCIA DEL CUBISMO.	27
2. I.1. Las revistas del “Arte vivo” y del “Espíritu moderno”.	27
La diversidad estética reflejada en las revistas de arte.- (página 28) Una clasificación.; Las publicaciones del Art vivant: <i>Action.</i> ; <i>L’Art Vivant.</i> L’Amour de l’Art.- (p. 31) Período de Louis Vauxcelles y Waldemar George.; de François Fosca.; de René Huyghe.; <i>Formes</i> y Waldemar George. L’Esprit Nouveau.- (p. 36) Paul Dermée y los puristas.; La acción “purista”; Integridad moderna.; “ <i>Revista internacional de la actividad contemporánea</i> ”.	
2. I.2. La presencia del cubismo: Visiones negativas de la escuela cubista.	40
La crítica moderna que renuncia al cubismo.- (p. 42) Vauxcelles y <i>L’Esprit Nouveau</i> .; Fin del cubismo. Picasso y cubismo en la crítica.- (p. 44) Picasso en la crítica conservadora.; Léon Deshairs: “ <i>Picasso</i> ”; Picasso en <i>L’Art et les Artistes</i> .; Picasso y los señores cubistas.	
2. I.3. La presencia del cubismo: La pertinencia de los desarrollos cubistas y su entramado crítico.	48
Persistencia del cubismo.- (p. 48) Defendiendo el cubismo; <i>L’Effort Moderne</i> .; Cubismo en <i>L’Esprit Nouveau</i> .; “ <i>Hacia el cristal</i> ”; Maurice Raynal.; Waldemar George y el cubismo.; Consumación del cubismo: 1925. Notas sobre el cubismo después de 1925.- (p. 58) El cubismo después de 1925.; El cubismo según Carl Einstein.	
2. II. EL ESPÍRITU NUEVO.	62
2. II.1. Estética y política.	62
El purismo.- (p. 62) Funcionalismo y autonomía.; <i>Presencia del espíritu nuevo</i> .; <i>El purismo</i> ; La naturaleza y la botella. Dimensión política del espíritu nuevo.- (p. 67) Conductores y conducidos.; <i>Esprit Nouveau</i> vs. Bauhaus.; Movimientos obreros y admiración por Lenin.	
2. II.2. Tradición, modernidad, clasicismo.	72
L’Esprit Nouveau y Vuelta al orden.- (p. 72) Vuelta al orden -y todo lo contrario- en la revista del Purismo.; Modernidad y clasicismo. Sobre los realismos.- (p. 77) Los realismos.; <i>Les Réalismes</i> .	
2. III. APLICANDO LA MODERNIDAD.	80
2. III.1. Arquitectura, ornamento y artes decorativas en el debate moderno.	82
Artes decorativas y arquitectura.- (p. 82) Artes decorativas y arquitectura.; Adolf Loos. Arquitectura y ornamento en L’Amour de l’Art.- (p. 84) Arquitectura y ornamento en <i>L’Amour de l’Art</i> .; Marie Dormoy.;	

Gaston Varenne.; Joseph Hoffmann.; Marie Dormoy y Auguste Perret.

2. III.2. El espíritu nuevo: arquitectura vs. decoración. 88

Purismo y arquitectura.- (p. 88)

Purismo y arquitectura.; Los artículos *Ojos que no ven*.

Purismo y decoración.- (p. 92)

Los artistas y la industria decorativa.; Purismo y decoración.;

La Arquitectura en el Salón de Otoño.

Los artículos 1925... (p. 95)

Los artículos 1925...; Los museos.; Folclore; Necesidades.;

La máquina ejemplar.; *L'Art decoratif d'aujourd'hui*.

2. III.3. Alrededor de la Exposición de 1925. 100

La decoración moderna antes de la Exposición de 1925.- (p. 100)

Qué es decoración moderna.; El artículo de Henri Clouzot.

Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas.-

(p. 103)

Importancia y alcance de una exposición de arte decorativo.;

La Exposición en las revistas.; *"Notre Enquête"*.

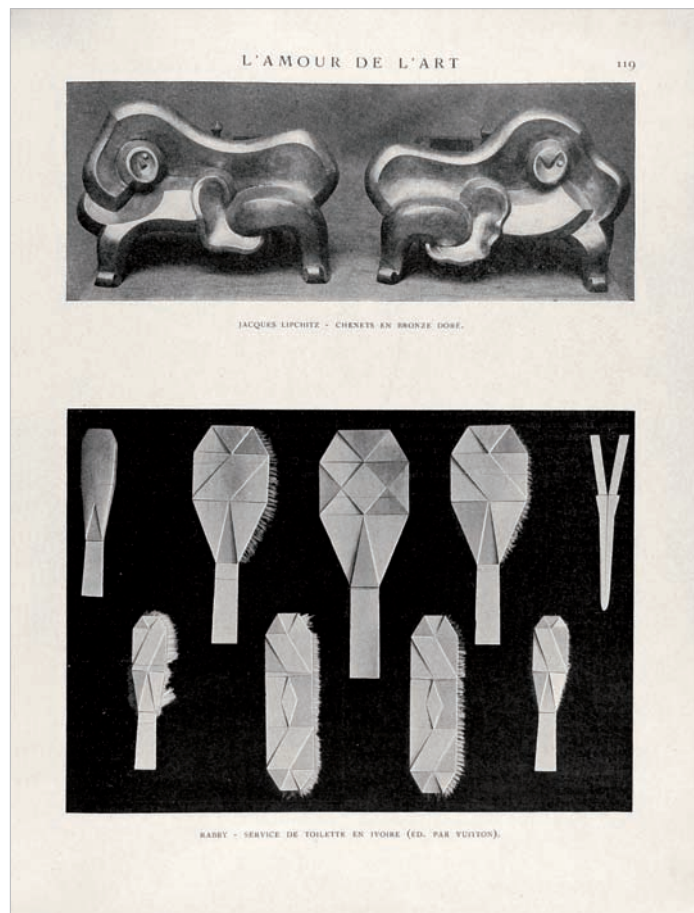
Sobre la modernidad y sus grados.- (p. 106)

La crítica ante la exposición de 1925.; Guillaume Janneau en *Art et Décoration*.;

Waldemar Georges, Las tendencias generales.; Marie Dormoy y la "non-reussite"; Charensol y la falta de interés por la escultura.; *Art et Décoration*.

Arquitecturas modernas.- (p. 114)

Arquitecturas modernas.; Sobre el "Pabellón de los Soviet"



Henri Clouzot: (Artes decorativas); *L'Amour de l'Art* n° 4 1924, p. 119. Obras de Lipchitz y Rabby

Capítulo 2. El espíritu moderno: Estética y revistas en el proceso de implantación moderno.

2. I. DIVERSIDAD DE LO MODERNO Y PERSISTENCIA DEL CUBISMO.

Capítulo 2. El espíritu moderno: Estética y revistas en el proceso de implantación moderno.

2. I. DIVERSIDAD DE LO MODERNO Y PERSISTENCIA DEL CUBISMO.

2. I.1. Las revistas del "Arte vivo" y del "Espíritu moderno".

La diversidad estética reflejada en las revistas de arte.-

Una clasificación.; Las publicaciones del Art vivant: *Action.*; *L'Art Vivant.*

L'Amour de l'Art.- Período de Louis Vauxcelles y Waldemar George.;

de François Fosca.; de René Huyghe.; *Formes* y Waldemar George.

L'Esprit Nouveau.- Paul Dermée y los puristas.; La acción "purista";

Integridad moderna.; "*Revista internacional de la actividad contemporánea*".

2. I.2. La presencia del cubismo: Visiones negativas de la escuela cubista.

La crítica moderna que renuncia al cubismo.-

Vauxcelles y *L'Esprit Nouveau*.; Fin del cubismo.

Picasso y cubismo en la crítica.- Picasso en la crítica conservadora.; Léon Deshairs:

"*Picasso*"; Picasso en *L'Art et les Artistes*.; Picasso y los señores cubistas.

2. I.3. La presencia del cubismo: La pertinencia de los desarrollos cubistas y su entramado crítico.

Persistencia del cubismo.- Defendiendo el cubismo; *L'Effort Moderne*.; Cubismo en

L'Esprit Nouveau.; "*Hacia el cristal*"; Maurice Raynal.; Waldemar George y el cubismo.;

Consumación del cubismo: 1925.

Notas sobre el cubismo después de 1925.-

El cubismo después de 1925.; El cubismo según Carl Einstein.

Los años de entreguerras son años de síntesis. El antagonismo entre los diversos grupos estéticos da paso, en unos casos, a búsquedas menos compartimentadas, en otros, especialmente en el surrealismo, la necesidad de reconocerse en la confrontación sigue viva aunque más por razones estratégicas e incluso políticas que puramente estéticas; el propio movimiento surrealista es desde el punto de vista artístico y desde luego estilístico, un paradigma de sincretismo, de impureza y mezcla. En las revistas de arte de entreguerras esta concepción sincrética y abierta del arte moderno se abre paso lentamente a partir del momento en que queda definitivamente asentada la herencia del primer momento vanguardista. En este proceso de asentamiento del arte moderno, las revistas, y no solo las de arte, cumplirán una labor destacada transfiriendo lo que fue un debate prácticamente de taller o grupo y sumamente especializado, a un ámbito social que afectaba a una amplia franja de la burguesía ilustrada y a una juventud a ella asociada entusiasmada con las manifestaciones del progreso en la ciudad moderna.

Sin embargo, la categoría de modernidad era de uso común, elástica y sujeta, como siempre ha ocurrido y ya hemos tenido ocasión de comprobar, a muchas interpretaciones, particularmente en el terreno de la estética y el arte. Su acepción más común y laxa, implicaba en aquel momento simplemente una oposición genérica al academicismo, lugar común al que se adscriben prácticamente todas las publicaciones especializadas, incluso, como se ha visto, muchas claramente reacias a las novedades de los primeros lustros del siglo XX. No existen revistas ni críticos que no estuvieran dispuestos a suscribir este rechazo a la antigua *École*, rechazo que automáticamente avalaba y justificaba su posición crítica, fuera cual fuese, como integrada dentro de ese cajón de sastre que desde el primer momento constituyó

el concepto de *Art vivant* puesto en circulación por el escritor y crítico André Salmon en 1920¹. La del *Art vivant* era una visión del arte indudablemente moderna pero que, en definitiva, desactivaba el carácter programático y estéticamente revolucionario de las primeras vanguardias, salvando, y solo en algunos casos, las grandes personalidades artísticas que se fraguaron en su seno. Hubo, además, revistas y sobre todo influyentes críticos, galeristas y artistas teóricos, que se opusieron a la relajación del *Art vivant* y mantuvieron los programas del “modernismo” vanguardista frente a la eclosión de los posimpresionismos y poscezanismos predominantes en los salones de pintura, o las, por otra parte más interesantes, reinterpretaciones clasicistas de la escultura. Estos mantuvieron vivo el cubismo (aunque a menudo en sus derivas más próximas a las estéticas racionalistas), que de hecho, bajo sus aspectos más superficiales, estaba subrepticia pero rápidamente medrando en el tejido social a través de la arquitectura y la moda en general.

La primera parte de este apartado que ahora se presenta está dedicado a las revistas que se disputan y se sitúan en esa modernidad multívoca a que se ha hecho referencia. La segunda, que cuenta con su propia presentación, se dedica a documentar desde la crítica la pervivencia y presencia del cubismo en los años posteriores a la guerra, cuestión que determina por completo el debate estético del crucial primer lustro de los años 20.

2. I.1. Las revistas del “Arte vivo” y del “Espíritu moderno”

La diversidad estética reflejada en las revistas de arte.

Una clasificación. Como se vio poco más arriba al presentar las que llamamos revistas de tradición, no es posible establecer límites precisos entre la gran cantidad de revistas de arte y de estética que se sucederán en el París de entreguerras, respecto a sus respectivas vinculaciones estéticas. Hasta en revistas de marcado acento conservador podrán hallarse más o menos ocasionalmente artículos sobre artistas o colaboraciones de críticos situados, como se decía en la época, en la izquierda estética. Y, recíprocamente, en las revistas autodeclaradas modernas lo habitual es hallar opciones artísticas claramente contradictorias y líneas críticas en franca oposición. Sí es, sin embargo, posible, a efectos prácticos y asumiendo tantos hechos excepcionales como sea necesario, distribuir las distintas cabeceras según su implicación, incluso su militancia, en los desarrollos tradición-modernidad y debido a su utilidad de cara al resto del estudio y a una comprensión esquemática del conjunto de la publicaciones en él manejadas, vamos a continuación a ensayar una posible distribución.

Se identifica con claridad un primer y nutrido grupo de cabeceras de gran solidez y antigüedad editorial que defienden la tradición o simplemente se mantienen, obviando otros desarrollos artísticos contemporáneos, dentro de ella con muy diversos grados de conservadurismo. De ellas se habló en el capítulo anterior dedicado a la persistencia de la tradición y los debates tradición-modernidad y volverán a ser citadas cuando se aborde la producción escultórica de tradición monumental y clasicista, género artístico al que estos medios prestan especial interés.

En segundo lugar, los medios del *Art Vivant* afectos a la Escuela de París² y a una modernidad de amplísimo espectro desprovista en todo caso de estridencias vanguardistas. Entre estos se hallan algunas

1 André Salmon: *L'Art Vivant*; G.Crès, París 1920

2 Sobre la imprecisión y significado cambiante de esta acepción ver la parte correspondiente en Introducción (ENVIAR al sitio)

célebres e influyentes revistas que cubrieron plenamente las dos décadas de entreguerras y cuyas líneas editoriales se presentarán en su momento. En este grupo de publicaciones se integraría *L'Amour de l'Art* que constituye su ejemplo más acabado y una de las principales fuentes de este estudio por lo que será tratada a parte y con el detenimiento que merece.

Un tercer grupo correspondería a las revistas de “espíritu nuevo”, continuadoras de tradiciones vanguardistas en su defensa programática y excluyente de una modernidad rupturista que aún está en trance de asentarse; *L'Esprit Nouveau*, analizada muy extensamente en este estudio, constituye su prototipo y el documento fundamental en el primer lustro del período. Aunque se trata del medio propio del Purismo, su amplitud de registros e intereses, así como su amplísima difusión e influencia, no permite calificarlo como mero portavoz de la estética que lo promueve.

Un cuarto grupo, si se quiere, estaría constituido por una única publicación que representará la síntesis definitiva del arte de compromiso moderno del momento. Se trata de *Cahiers d'Art*, una publicación excepcional por donde discurrirá con sorprendente fluidez y precisa anticipación todo lo que, con ojos ya actuales, será considerado arquetipo de arte moderno. Será inevitablemente otra de las principales fuentes de esta investigación.

Complementando esta posible clasificación estarían las revistas directamente vinculadas a grupos de artistas o poetas como los dadaístas, surrealistas y abstractos. Entre ellas se encuentran algunos de los documentos estéticamente más relevantes de la época, y también los más estudiados. Encontrarán un lugar destacado más adelante en las secciones correspondientes del estudio.

Las publicaciones del Art Vivant. *Action*. El segundo grupo citado es tal vez el más numeroso y, desde luego, el de espectro estético más indefinido y variable. Lo componen publicaciones opuestas a los elementos rupturistas de las vanguardias de preguerra pero no necesariamente a los artistas y obras concretas surgidas de ellas, preocupadas por dar cauces de actualidad a la tradición y más concretamente al espíritu francés, siempre, dicen, natural y equilibrado. El mismo año de 1920 en que surgen *L'Amour de l'Art* y *L'Esprit Nouveau*, aparece *Action* de la mano de uno de los máximos representantes de la tendencia del “Art Vivant”, Florence Fels, crítico de continua presencia en los más importantes medios de entreguerras. *Action* es una revista entre literaria y artística que se presenta, como indica su nombre, con carácter militante aún en la línea de las revistas de grupos artísticos. Efectivamente, Fels organiza reuniones y matinées de artistas y literatos, también exposiciones en nombre de su revista, sin embargo su acción se opone a los discursos y sistematizaciones estéticas que caracterizaron a las vanguardias: “*Action, debido a las circunstancias y a la gestión de Florence Fels, no es ya en modo alguno un órgano de ideas sino de arte moderno sin ninguna relación con nuestro individualismo*”³ La revista dentro de su activismo “modernista” está fundamentalmente orientada a establecer puentes entre las vanguardias y la tradición situándose en el centro de ese sentimiento de vuelta al orden que justamente en ese año parece haberse apoderado del ambiente artístico parisino. Baste citar algunos de sus extraordinarios colaboradores, literatos y artistas: Aragon, Malraux, Cocteau, Radiguet, Cendrars, Salmon, Derain, Vlaminck, Gleizes.

Las publicaciones del Art vivant. *L'Art Vivant*. Tras doce números, en 1922 *Action* deja de publicarse y Florence Fels escribirá en diversos medios, siendo colaborador ocasional de *L'Amour de l'Art*, revista a la que había criticado, en los inicios “modernistes”⁴ de *Action*, por su escaso compromiso: “*Ofrecer lo que está archidemostrado, conocido por excelencia, que no necesita comentario alguno junto a lo que hay de*

3 Extraído del prefacio a la reimpresión completa de J. M. Place. (*Action*, nº 1 à 12, 1920-1922 (Florence Fels); Jean Michel Place Editeur, París 1999)

4 En la 1ª nota a la Introducción del estudio se avanzaba el significado práctico dado por la crítica francesa de la época a los términos *moderne* y *moderniste*. Se designaba con ellos, y a menudo con cierto sentido despectivo, a las opciones modernas tomadas por extremas. Su uso fue corriente en la crítica moderna opuesta a las vanguardias.



L'Art Vivant. a) Portada clásica, 1928. b) Página miscelánea.



Kisling y Florence Fels, c. 1930

más detestable en las obras modernas, ese es el balance de una revista que se honra por contar entre sus cuadros un excelente crítico de arte como es Vauxcelles.⁵ Sin embargo la línea que va a imprimir Florence Fels a su más importante creación editorial, *L'Art Vivant*, coincide y supera por la derecha a *L'Amour de l'Art* en su dedicación a la Escuela de París. *L'Art Vivant*, que salió con periodicidad quinquenal y en folio, fue fundada por Fels en 1925 y cubrirá desde ese año toda la etapa de entreguerras hasta su último número aparecido en julio de 1939, constituyéndose en el órgano de difusión por excelencia de la Escuela de París entendida esta como conjunto de individualidades artísticas, generalmente vinculadas a figuraciones más o menos “deformadas”, refractarias a cualquier clase de grupo artístico o discurso estético compartido. Su modernidad puede pues calificarse de prudente y muy contenida evitando toda apuesta comprometida por el arte nuevo. Picasso, Braque y otros maestros de primera generación son, como en el caso de las demás revistas de semejante moderación moderna, reconocidos en su importancia histórica, pero no sus seguidores y mucho menos los del surrealismo o la abstracción. Aún así tiene indudablemente su lugar entre los medios implicados en la implantación del gusto moderno en el sentir general. “*L'Art Vivant se sitúa entre las revistas que han consagrado mediante su acción la integración de las vanguardias en la concepción estética media.*”⁶ afirma Chevrefils tal vez algo exageradamente al emplear el término vanguardias pues estas, a pesar de la experiencia de su director en *Action*, le quedaban algo lejos a una revista que declara luchar contra “el academicismo antiguo y moderno”, volcada en las figuraciones de la Escuela de París, la defensa del arte francés y las informaciones generales y poco comprometidas. Hacia 1936 coincidiendo con cambios en la dirección, un nacionalismo latente, en esta y muchas otras revistas, se adueña de la publicación que gira hacia la defensa explícita del arte francés y su rol en la historia; una postura intelectual ampliamente compartida por la crítica del momento de la que, como sabemos, es un buen ejemplo Waldemar George.

El planteamiento editorial habla de una publicación con clara voluntad de acceder a un público amplio, sus sucesivos subtítulos lo aclaran suficientemente: “*Revista bi-mensual de los Amateurs y de los Artistas*” (1925-1930) o “*Revista mensual del arte, las elegancias y el turismo*” (1932-1935)⁷. Hay también otros aspectos que le hacen afirmar a Chevrefils que su formato bascula entre el de revista y el de magazine

5 *Action* n° 5, octubre 1920; en: Yves Chevrefils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 158

6 Yves Chevrefils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 233

7 “*L'Art Vivant. Revue bi-mensuelle des Amateurs et des Artistes éditée par Les Nouvelles Litteraires*” reza el subtítulo de la etapa más característica correspondiente a sus primeros años bajo el impulso de Florence Fels.

caracterizándola como “*Revue pour tous*” al lado, muy sorprendentemente, hay que decirlo, de *L'Art et les Artistes* revista como vimos bastante vetusta y formal. Sin embargo a *L'Art Vivant* esa consideración le conviene y se ajusta bien a muchas de sus características, que la convierten en un ágil medio de información de actualidad rápido pero bastante completo. El abanico de intereses que le ocupan no difiere esencialmente de otras revistas de su segmento ideológico; al igual que *L'Amour de l'Art*, se interesa por el arte antiguo y moderno, por las artes decorativas, las exposiciones, las ediciones, etc., pero su tratamiento es, en todo el fascículo, similar al que en esas otras revistas tiene la sección de actualidades, renunciando así a los artículos de fondo y de gran desarrollo texto-imagen. Ese carácter de “revista para todos” se completa con un gran despliegue de imágenes, aunque de poca calidad dado el papel verjurado algo basto que emplea, su salida quinquenal y un bajo precio. Como queda claramente reflejado en los dos subtítulos antes consignados -hubieron más-, la publicación sufre cambios importantes a lo largo de su trayectoria, derivando desde el formato inicial, el hasta aquí descrito y por el que la revista es conocida y ha adquirido fama, hacia uno más ambicioso comercialmente donde el arte no es el único elemento por el que quiere caracterizarse, también el mundo elegante, el turismo, la decoración y las técnicas industriales; se dirige a un público más amplio y de mayor nivel económico –no son ya los amateurs y artistas- y, coherentemente, cambia su periodicidad a mensual editándose con mayor lujo y sacando simultáneamente edición en francés e inglés.

Entre sus colaboradores habituales en los primeros y más interesantes años, están algunos de los críticos más célebres del momento, que cubren un abanico ideológico amplio que va desde las posturas sumamente conservadoras del pintor y crítico Jacques-Emile Blanche, ridiculizado a menudo por los jóvenes de *L'Esprit Nouveau*, hasta André Salmon que tendrá un papel tan relevante en la publicación como el del propio redactor jefe Florence Fels y representa las posturas más proclives al arte avanzado -arte, por otra parte, cuya presencia en la revista es escasa y casi siempre ceñida a comentarios y crónicas de actualidad más que a artículos de fondo-; también Waldemar George que mantendrá una colaboración destacada y erudita que, sin embargo, no solapa a su acción más comprometida con la modernidad llevada a cabo desde la dirección efectiva que por esos mismos años ejerce de *L'Amour de l'Art*. Es interesante complementar esta lista de colaboradores de *L'Art Vivant* con algunos nombres más, críticos que están entre los más prestigiosos del momento, para constatar cómo todos ellos colaboran simultáneamente en diversos medios de los que se irá dando cuenta en este estudio, medios en ocasiones de orientación estética radicalmente opuesta, y cómo estos autores saben adaptar los temas que eligen e incluso sus crónicas de actualidad, a las diversas líneas editoriales. Así encontramos una serie de críticos importantes vinculados a medios conservadores como *L'Art et les Artistes* o *La Revue de l'Art ancienne et moderne* pero que también encontrarán su lugar en *L'Amour de l'Art*: Paul Fierens, A.-H. Martinie, René Schwob, Pierre Courthion o Léon Werth entre otros. También críticos de más clara tendencia moderna, colaboradores habituales de *L'Amour de l'Art* y ocasionales de *Art et Décoration*: Charensol (arte y teatro), Marie Dormoy (arquitectura y decoración) o André Levinson (música y teatro) por citar algunos. El asunto es algo más que una curiosidad erudita, y avala algo que no por previsible es menos digno de ser constatado; se trata de la poco comprometida e, incluso, voluble orientación estética de la mayor parte de la crítica de arte profesional y de sus medios, justamente los de mayor solidez editorial y difusión, por contraste con la militancia más o menos intransigente característica de los colaboradores y líneas editoriales de los medios directamente vinculados a grupos artísticos, sean estos dadaísmo, purismo, surrealismo o abstracción.

L'Amour de l'Art.

Período de Louis Vauxcelles y Waldemar George. Aún cuando *L'Art Vivant* es una gran referencia de la época y han sido revisados para este trabajo algunos de sus sumarios y fascículos, se ha preferido trabajar exhaustivamente sobre otra publicación de muy larga y cambiante trayectoria, *L'Amour de l'Art*, excelente reflejo de los intereses estéticos de una burguesía interesada de modo genérico en el arte

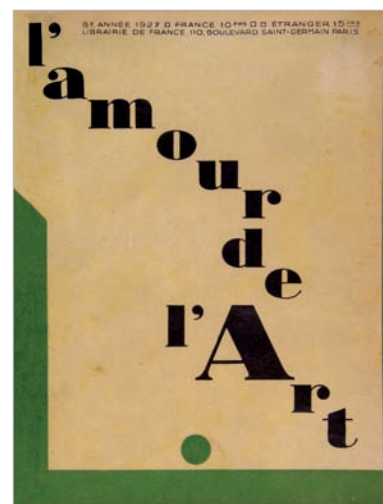
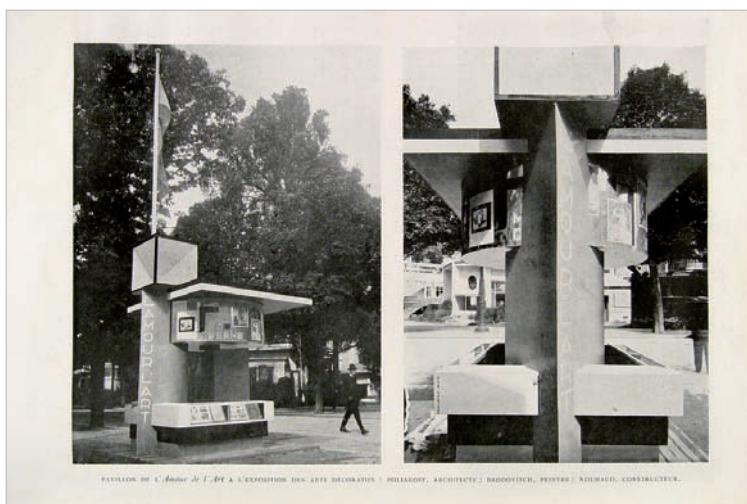


L'Amour de l'Art: a) Portada de 1922. b) Portada de 1926. c) Albert Maybon: *Une exposition de statuaire siamoise et cambodgienne*; n° 6 1925, p. 217

moderno, el coleccionismo y las artes exóticas. *L'Amour de l'Art* sale, editada lujosamente en folio, en 1920 y alargará su existencia, tras los diversos cambios de orientación y renovaciones que sus diversos directores le imprimieron, hasta después de la Segunda guerra mundial. Ninguna revista anterior al año 1926 en que aparece *Cahiers d'Art*, tiene tan merecido el epíteto de moderna como la que poco a poco va tomando forma bajo la dirección colegiada de dos prestigiosos e influyentes críticos, Louis Vauxcelles, director de redacción, y Waldemar George, secretario general. El primero, sin embargo, se alejará imperceptiblemente de la revista que desde 1923 queda bajo la dirección efectiva de Waldemar George -aunque oficialmente se mantendrá en su cargo de secretario general-, hasta que, sin que se sepa la razón, este abandona repentinamente la publicación en enero de 1927. Son años que se solapan en parte con los correspondientes a la intensa participación de este crítico en el gran proyecto editorial y estético de Le Corbusier y Ozenfant, *L'Esprit Nouveau*, donde será responsable, nada menos que junto a Maurice Raynal, de algunos de los más importantes artículos y crónicas que sobre arte ofreciera la publicación purista. En esos artículos su alineamiento con las tesis puristas es notable y por lo tanto su interés por el arte y los artistas de raíz cubista será exclusivo, como correspondía a una revista de estricta militancia estética "modernista", poco tolerante con las confraternizaciones de la Escuela de París.

No obstante, los gustos que manifiesta Waldemar George para su revista *L'Amour de l'Art* serán mucho más amplios, tanto en lo relativo al conjunto de la revista que, desde luego, nada tendrá de militancia "modernista" al menos en el terreno de la pintura y la escultura, como en las colaboraciones de su puño y letra. Pero sin necesidad de ejercer militancia alguna, lo cierto es que *L'Amour de l'Art* es la única revista de arte -dejando al margen *L'Esprit Nouveau* que era al fin y al cabo órgano de un grupo específico-, que durante el primer y fundamental lustro de los años veinte difundirá no solo las obras de actualidad o retrospectivas de los principales artistas originados en las vanguardias de la preguerra -Waldemar George se encargará generalmente de este objetivo de la publicación-, sino también muchos de los debates originados en *L'Esprit Nouveau* que afectaban directamente a la implantación de los preceptos del "modernismo" funcionalista en arquitectura y decoración. Baste para ilustrar la rápida implantación de la revista incluso en los ambientes del arte avanzado, la carta que en 1922 envía un joven Miró a Léonce Rosenberg -director de L'Effort Moderne, galería y publicación de los cubistas- pidiéndole ayuda para conseguir que se publique una ilustración de "La ferme" en *L'Amour de l'Art*, *L'Esprit Nouveau* o cualquier otra revista con buena difusión.⁸ Sin embargo, aunque por la amplitud e interés crítico de sus propuestas modernas, esta revista es sin duda un excepcional testigo de la época, no se puede obviar el hecho de que incluso en este su momento de mayor compromiso moderno, *L'Amour de l'Art* fue fundamentalmente una revista de lo que para entendernos y aunque el término no se usa en esta publicación, ha dado en

8 Yves Chevrefrills Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 159



L'Amour de l'Art: a) Pabellón de la revista en la Exposición de 1925; n° 8 1925, p. 348. b) Portada de 1927

llamarse Art Vivant⁹, una idea del arte adecuada a un público culto interesado en el arte del momento y los desarrollos de la vida moderna pero reticente a sus productos más comprometidos o “modernistas” como se decía entonces, una idea que era, a juzgar por la gran fama y longevidad de la revista, la de la mayoría.

Con un cierto tono de militancia -en este caso nacionalista- la dirección proclama, en la habitual declaración de intenciones de un primer número de revista, una difusa universalidad de las artes como su objetivo general: “*L'Amour de l'Art es una Directiva, mejor: un Ideal. Nuestros esfuerzos desinteresados procuraran seguirlo, si es que no alcanzarlo. Nuestro programa: defensa e ilustración de las artes independientes francesas, tanto plásticas como aplicadas y del lirismo literario y musical.*”¹⁰ Tono muy propio de Vauxcelles, y en general de unos años aún de posguerra, que se hace eco de las nuevas prevenciones hacia estéticas no francesas, como se consideraba en general cualquier tendencia hacia la abstracción o el expresionismo, como se llegó a considerar en concreto el cubismo promovido por marchantes de origen alemán y practicado por tantos artistas extranjeros. Estos prejuicios son apartados, como indicábamos, durante el período de Waldemar George, pero inmediatamente recuperados y con más fuerza por su sucesor François Fosca, director de *L'Amour de l'Art* desde comienzos de 1927. Como habrá ocasión de comprobar en bastantes ocasiones, Waldemar George utilizó durante esos años su tribuna para defender hasta el mismo momento de su inesperado abandono de la revista los movimientos modernos frente a la marea tradicionalista que ocupaba los salones desde la posguerra.¹¹

Período de François Fosca. François Fosca, en cambio, desde una visión conservadora de la modernidad, se sirvió de *L'Amour de l'Art* para fines diametralmente opuestos. Desde el mismo instante en que asume precipitadamente la dirección, comienzos de 1927, será la propia revista la que haga, aunque no siempre de forma expresa, una efectiva y constante campaña contra el cubismo y en general toda deriva de las vanguardias antiguas o recientes, proponiendo un lugar intermedio entre el academicismo que sitúa, a modo de coartada, en un pasado irrecuperable, y la “*algarabía de lo nuevo*”: “*Parece que los tumultos estéticos de estos últimos cuarenta años han generado, no la laxitud, no el escepticismo, sino una suerte de desconfianza, el desdén hacia las aventuras extravagantes, hacia toda empresa demasiado ambiciosa. La*

9 Como se recordará el ambiguo significado de esta y otras nociones manejadas en la época y también ahora se comentó en la Introducción del estudio.

10 Redacción: *Editorial*; *L'Amour de l'art* n° 1, mayo, 1920.

11 Veamos un ejemplo de su postura clara y habitualmente expresada desde la revista: “*No solamente el Salón de Otoño de 1926 no expresa las tendencias actuales de la pintura francesa, escribe el crítico, atestigua además, ese espíritu reaccionario que es un síntoma de su decrepitud. Sin duda en el plano del arte decorativo el Salón de Otoño no ha podido evitar la pujanza del movimiento constructivo (...). Pero en pintura puede vanagloriarse de haber dejado a parte sino a André Derain, al menos a Picasso y de haber, desde siempre, combatido al cubismo.*” Waldemar George: *Le Salon d'Automne*; *L'Amour de l'art* n° 11 1926, p. 375



L'Amour de l'Art: a) Antoine Bourdelle, fuera de texto color en nº 2 1927. b) Número especial dedicado a Toulouse-Lautrec; nº 4 1931, p.135. c) Heartfield en F. Schiff: *Sens du photomontage*; nº 6 1936, p. 212

modestia parece volver (...). ¿Quiere esto decir que un nuevo academicismo está naciendo? En absoluto. Nada menos académico que las veinte o treinta telas de este Salón dignas de ser destacadas. Si hay que buscarles un vínculo común, yo creo que podría ser el desprecio de toda ideología, de toda teoría apriorística, un gran respeto por la naturaleza así como verdaderos recursos de la pintura. (...) / Mejor será recordar que si bien el elemento novedad es necesario para la obra de arte, es malgastándole como otras épocas han llegado a la esterilidad."¹². Coherentemente, François Fosca, jamás llevó durante su dirección imagen cubista alguna a la revista –mucho menos del surrealismo o la abstracción–, y de hecho no se publicaron artículos sobre artistas vinculados a esa escuela ni a ninguna otra más reciente. Veamos todavía un nuevo contraste respecto a su antecesor ahora a propósito de sus respectivas consideraciones de la escultura de Lipchitz. Waldemar George, como deja claro en dos artículos monográficos que le dedica en la revista, en 1921 y 1926, le considera un renovador fundamental de la escultura; por el contrario, en la única referencia al célebre escultor localizada durante el período de François Fosca, este lo despacha con su peculiar estilo crítico. Afirma Fosca en una breve y marginal reseña bibliográfica de la sección de *Chroniques* con ocasión de la aparición de la monografía de Roger Vitrac sobre el escultor: “Lipchitz es un manierista que transpone en escultura los juegos abstractos de Picasso. Esto da lugar a un arte que no es desagradable, pero pasará de moda rápidamente”¹³.

Período de René Huyghe. En 1930 François Fosca se retira a otras ocupaciones y la dirección de *L'Amour de l'Art* pasa a un joven René Huyghe de 24 años, a la sazón conservador adjunto del Museo del Louvre, cargo insólito para alguien de su edad. El cambio es completo, la revista relega las cuestiones de actualidad que antes eran su razón de ser y pasa a ser una revista de cultura; de la crítica de arte clásica, la de origen literario, se pasa a la crítica de los historiadores del arte, tanto es así que durante dos años completos, 1933 y 1934, cada fascículo de la revista se dividirá en dos grandes secciones, una “*Histoire de l'Art Contemporaine*”, que se irá completando número tras número, y una “*Revue*” con reseñas museísticas, bibliográficas y escasísima información de arte actual. El interés de esa completa y competente historia, casi a pie de obra, de la pintura moderna –la escultura queda totalmente excluida– es evidente y realmente merecería ser recuperada. René Huyghe y su inseparable colaborador en la revista, el también historiador y conservador del Museo del Louvre, Germaine Bazin, contarán con destacados especialistas en cada campo, franceses y extranjeros, muchos de ellos críticos relacionados previamente con la revista, otros, artistas o escritores que pueden hablar de primera mano, como testigos presenciales, sobre los sucesos que relatan. Por primera vez se ofrecen sistemáticamente amplias noticias biográficas, detalles sobre los grupos artísticos y sus actividades, relatos en primera persona de acontecimientos, cronologías precisas y contextualizadas de los ismos, etc.

12 François Fosca: *Le Salon des Indépendants*; *L'Amour de l'art* nº 2 1927, pp. 32-37

13 François Fosca: *Roger Vitrac: Jacques lipchitz*; *L'Amour de l'art* nº 11 1929, p. 446



L'Amour de l'Art: a) Portada de 1931: primer fascículo de la *Historia del arte contemporáneo*. b) Portada de 1934 conteniendo a *Formes*. c) Retrato de Waldemar Georges.

La proximidad de su punto de vista convierte a este documento en único, pues es previo a los filtros que impondrá la historiografía ya claramente “modernista” que representa, por ejemplo, otra historia del arte contemporáneo, la escrita en 1937 por Christian Zervos¹⁴, en la que ya se perfila la visión predominante y largamente establecida del período. La visión de aquella primera historia del arte contemporáneo, en realidad de la pintura contemporánea, es fundamentalmente conservadora y nacionalista, otorgando a lo que se consideraban escuelas francesas y en general a la pintura realista, un espacio que ahora en muchos casos desaparecería por completo, y regateándose a algunos de los hitos hoy más celebrados del arte moderno. Así, por ejemplo, las escuelas abstractas, que justamente esos primeros años 30 tienen gran presencia en París, apenas son comentadas brevemente, la abstracción siempre fue considerada desde estos medios de modernidad rebajada como aberrante, aún peor, como extranjera; Dada y el surrealismo cuentan con un excelente estudio conjunto del que se dará cuenta aquí más adelante, pero de escaso desarrollo si se compara con el concedido a otras estéticas más allegadas a la revista.

Formes y Waldemar George. Lo cierto es que el *L'Amour de l'Art* de los historiadores ganó enormemente en seriedad e interés teórico respecto a la mediocre dirección de Fosca pero perdió todo contacto con el acontecer presente, dejando de ser una revista de arte y cultura actual y por lo tanto un medio útil para valorar y seguir los acontecimientos y debates del momento. Tal vez fueran conscientes de esta carencia sus animadores cuando desde comienzos de 1934 deciden acoger, como una revista dentro de otra, a *Formes* (1929-1934) la revista que en ese momento dirigía Waldemar Georges y que por razones financieras no había podido ser editada desde hacía algunos meses. La fórmula se mantendrá durante todo el año publicando diez fascículos de *Formes*, tras lo cual la cabecera desaparece y su director Waldemar Georges se integra, nuevamente, en *L'Amour de l'Art*. En realidad tampoco *Formes* tenía una dedicación excesiva a los debates de actualidad, pareciera que la generación de críticos vinculada a los procesos de los primeros años veinte no lograba hallar un lugar en el panorama profundamente cambiado de los años treinta, sobre todo cuando se negaban a participar en los debates reales del momento, vinculados fundamentalmente al surrealismo y la abstracción; debates a los que, sin embargo, sí se adscribieron muchos artistas de los que otrora ellos se ocuparon. El propio Waldemar George, indudablemente uno de los grandes críticos de la época, culmina en la década de los treinta su camino de retorno hacia una cierta idea tradicionalista del arte vinculada a la “*inmutabilidad del arte, del orden francés*” que ya proclamara muchos años antes el fundador de *L'Amour de l'Art* y en aquel momento su oponente estético, Louis Vauxcelles. Probablemente sean justamente algunos textos debidos al propio Waldemar George que testimonian esta deriva nacionalista, lo más interesante y rescatado de este pequeño cuadernillo, *Formes*, asimilado a *L'Amour de l'Art*¹⁵.

14 Christian Zervos: *Histoire de l' Art contemporaine*; Éditions Cahiers d'Art, París 1938

15 En la Introducción, a propósito de la Escuela de París, se citaban algunos textos firmados por Waldemar George en *For-*

L'Amour de l'Art y sus escritores continuarán, por lo tanto, buscando causas en las que militar pero sus fobias les situarán, desde el punto de vista artístico, en la periferia. El centro durante toda la década lo ocupan las grandes revistas surrealistas, los órganos de los grupos abstractos y, sobre todo, la representación “modernista” por excelencia, *Cahiers d'Art*.

L'Esprit Nouveau.

Paul Dermée, Ozenfant, Jeanneret. *L'Esprit Nouveau* ve la luz en octubre de 1920, es por lo tanto estrictamente contemporánea de *L'Amour de l'Art*, aparecida el mes de mayo del mismo año; se trata de la otra gran revista del París de posguerra. Aún cuando en términos muy generales sirven a la misma causa, todo son diferencias entre ellas, su simultaneidad cronológica y la presencia en ambas de Waldemar George son las únicas coincidencias entre estos dos medios con planteamientos antagónicos. *L'Esprit Nouveau* nace y siempre se mantendrá como el órgano propagandístico de las ideas del grupo purista compuesto por los artistas Amédée Ozenfant (1887-1966) y Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) (1887-1965) que ya en 1918 habían publicado su manifiesto *Après le Cubisme*¹⁶. Rápidamente, sin embargo, estas propuestas de carácter genéricamente estético darán paso a un discurso más personal y aplicado, directamente concernido en la arquitectura y los usos urbanos, promovido en primera persona por Jeanneret arquitecto, es decir, por Le Corbusier. Este origen y el férreo control que durante toda su trayectoria ejercerá el arquitecto suizo-francés sobre la revista, determinará su peculiaridad entre otras publicaciones de arte.

Su origen y título están, sin embargo, vinculados al poeta Paul Dermée (1886-1951), un *revuiste* nato que ya en su Bélgica natal había destacado como organizador y animador cultural, y al que encontramos colaborando en medios muy diversos como *SIC* o *Nord-Sud*—donde escribían Breton, Aragon o Soupault entre otros—, incluso y muy a menudo en *Dada* de Tristan Tzara. No obstante, no puede decirse que Dermée, vinculado a un esteticismo que encuentra en Apollinaire un referente, participase plenamente del espíritu dada parisino, los propios futuros surrealistas, todos ellos implicados en publicaciones autodenominadas dadaístas, nunca le consideraron de los suyos. Sin embargo, va a fundar y dirigir durante algunos meses una revista que, titulada precisamente con un concepto tomado de Apollinaire, el “Espíritu nuevo”, tiene la vitalidad de aquellos medios vanguardistas. Vitalidad manifiesta tanto en sus contenidos como en los recursos gráficos con los que esta revista inaugurará nuevas formas de relación entre ilustración y texto, y una nueva confianza en la capacidad de la imagen para asumir su propio discurso que solo medios surrealistas muy posteriores sabrán valorar y reutilizar. Tendremos ocasión de reencontrar a Dermée en otros proyectos a lo largo del período de entreguerras y también en la propia revista purista como colaborador—con un importante artículo sobre Lipchitz, por ejemplo—, pero por el momento y una vez puesta en marcha la publicación, sus colegas, el grupo purista, lo sustituirán rápidamente en la dirección desde el cuarto número.¹⁷

Frente al subtítulo de la etapa Dermée, “*Revista internacional de estética*”, los puristas eligen “*Revista internacional de la actividad contemporánea*” que expresa perfectamente el campo de acción extenso en sentido cultural y social al que querían afectar con su publicación y el sentido práctico de su acción en cuanto a su voluntad de ejercer una influencia real y constatable sobre la vida de las gentes. En

mes el año 1931, en los que se defendía la vía francesa del arte y se mostraba muy crítico con lo hecho por la Escuela de París. Desde esas fechas, su defensa de una tradición francesa cada vez más excluyente y nacionalista no hace sino asentarse.

16 Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret: ***Après le Cubisme***; Edition Des Commentaires, París 1918 (Edición original)

17 Ozenfant recuerda así el episodio: “Los tres primeros números llevaban el nombre de un director: Paul Dermée. Poeta y periodista, le habíamos encargado hacer la cocina de nuestra revista siguiendo nuestras directrices. Mira por donde a este buen muchacho se le había metido en la cabeza hacer una revista *Dada*: le eliminamos; más tarde, pues él tenía grandeza de alma, comprendió el sentido y el valor de nuestra empresa; *L'Esprit Nouveau* publicó entonces algunos de sus escritos.” Ozenfant: ***Mémoires***; en Yves Chevrefils Desbiolles: ***Les revues d'art à Paris, 1905-1940***; Ent'revues, París 1993, p. 94



L'Esprit Nouveau: a) Portada del nº 16, mayo 1922. b) Portada del nº 17, junio 1922. c) Pablo Picasso, fuera de texto color del nº 17

consecuencia, *L'Esprit Nouveau* será una revista cultural generalista y no propia ni específicamente una revista de arte, incluso su presentación en cuarto, con páginas de papel couché intercaladas destinadas a imágenes, coincidía más con el formato de las revistas literarias o de muchos magazines que con el habitual folio en que solían editarse las revistas autocalificadas como de arte. En ella predomina ciertamente la teoría estética aplicada al arte y la arquitectura, así como la información sobre arte y artistas, pero los artículos extensos, en ocasiones por entregas mensuales, sobre las más diversas materias son habituales. Textos de conocidos especialistas sobre literatura, música, music-hall, teatro, ciencia, psicología, alta política y economía de actualidad; incluso varios artículos sobre teoría de la educación física: *Le Corps Nouveau*¹⁸.

La acción “purista”. La acción del purismo, impregnada de una agobiante carga ética, siempre presente y explícita en los textos del grupo, se planteaba como un cauce moral para canalizar la nueva cultura material y visual que de forma inevitable, natural y acelerada estaba produciendo el espíritu moderno, por ello ningún ámbito de la vida o la cultura podía quedar al margen. La indudable pasión, no exenta de autoritarismo, con que los directores puristas de *L'Esprit Nouveau* se aplican a esta labor, dará lugar a una revista considerada en la época como absolutamente sectaria pero, paradójicamente, de notable difusión nacional e internacional y de enorme influencia cultural. En realidad su sectarismo solo podía apartar del interés por esta peculiar revista a sectores estética e ideológicamente marcados por consideraciones tradicionalistas, al resto de las “elites” -como acostumbraban a referirse a sus potenciales lectores desde las frases de autopropaganda: “*L'Esprit Nouveau es el magazin de las elites*”- la publicación debió de

18 La acción desarrollada por L'Esprit Nouveau se quería universalista, destinada a todos los aspectos de la vida: estéticos, morales, políticos y, desde luego, de las costumbres. Es en este sentido muy sugestivo y representativo el trabajo desarrollado en la revista por un tal Dr. Winter a lo largo de varias colaboraciones correspondientes a 1921 y 1922 sobre el deporte y la educación física. Centrándonos en la citada, la más ambiciosa de ellas, no nos resistimos a presentar una breve recensión con la que poner de relieve, por una parte, la amplitud de la idea de espíritu nuevo, pero por otra, las extrapolaciones que esa fe en el progreso que la impulsaba podía provocar; entre ellas, las que como esta, se aproximaban, por ejemplo, a las epopeyas filmadas por Leni Riefenstahl; buena manifestación de cómo en la modernidad ilustrada habitaron ángeles y medraron demonios. “*Un verdadero espíritu nuevo no puede existir sin un cuerpo nuevo.*”, afirma Winter, que establece en este texto un paralelismo con el concepto de vida higiénica de Le Corbusier. El tono de exaltación literaria crece hasta llegar a Nietzsche al que propone como único y mesiánico superador del racionalismo tradicional y su consideración menor del cuerpo frente al espíritu. Niega, lógicamente, este dualismo y propone un concepto de salud casi místico basado en la lúcida felicidad de Dionisios y la visión del hombre como un todo dueño de sí mismo que, finalmente, puede vivir solo. Afirmar la vida en bloque. “*El cuerpo va a reaparecer desnudo bajo el sol, duchado, musculado, flexible. Esboza su forma nueva y esta forma será bella. / Un cuerpo nuevo, rico de un espíritu nuevo se expresará mañana.*” Dr. Winter: *Le Corps Nouveau*, *L'Esprit Nouveau* nº 15, febrero 1922, pp. 1755-1758, cita final: p. 1758

presentárseles con la fuerza de una “*creación autónoma*”¹⁹ que más allá de consideraciones concretas, reflejaba una pasión por el progreso técnico, por la claridad y la higiene estética y moral modernas, por la grandeza y posibilidades ilimitadas del presente, con la que estas “élites” urbanas, ya muy amplias, solo podían sentirse reconfortadas y afirmadas en sus aspiraciones. Le Corbusier explica, ya en los años 30, sus expectativas respecto a *L'Esprit Nouveau*: “Una revista es una herramienta. Agrupar al azar de la actualidad artículos interesantes sobre temas dispersos es labor para magazines. Publicar novelas antes de su publicación en librería, un asunto comercial. Una revista es un instrumento: tiene una necesidad, un objetivo, un plan. Se sitúa en el tiempo y en el espacio.”²⁰

Por otra parte, la acusación de sectarismo que se mantiene incluso hasta el presente en muchos autores, no puede extrapolarse más allá de la innegable rigidez del discurso purista, fuera de él, la revista ofrecía otros contenidos a menudo muy alejados de aquellos presupuestos. Así, y a pesar del comentario de Ozenfant eliminando a Dermée por representar una amenaza Dada, las páginas de la revista se abrirán a firmas como el propio Dermée, colaborador habitual que ofrecerá verdaderas primicias sobre Sade o Lautremont, como Aragon o Ribemont-Dessaignes, como Tristan Tzara o Picabia. También a representantes del retorno al orden, que en absoluto comparten el continuo canto funcionalista del purismo, como Cocteau, Derain, Severini o Carrá y el arte de Valori Plastici que encuentran su lugar repetidas veces entre las páginas de *L'Esprit Nouveau*. De Stijl, Bauhaus o Constructivismo productivista compartirán las mismas páginas, así como textos pioneros sobre psicoanálisis y muchos otros asuntos. En el terreno específicamente artístico y sobre todo en el filtrado de imágenes de arte, la revista es, sin embargo, mucho más estricta.



Ref. en nota 21. Primera página de la serie de imágenes

*movimientos cubistas, puristas, etc... Hacemos justicia a su deseo publicando hoy un importante número de reproducciones de obras de todo espíritu escogidas entre las expuestas en el Salón de los Independientes.*²¹ En un asombroso alarde de soberbia muy propio del puritanismo purista, la redacción lanza, efectivamente, a la cara de sus débiles lectores al mismo tiempo obras apreciables y otras que la revista habría de considerar repugnantes. Lo cierto es que no se volvió a hacer justicia a estas supuestas demandas de los lectores.

Integridad moderna. Se muestra, efectivamente, muy crítica con el impresionismo y sus consecuencias y no acepta el arte imperante en los salones, no hay, ciertamente, apenas rastro de la modernidad rebajada, o del Art vivant, que llena casi por completo incluso las mejores revistas como *L'Amour de l'Art*. Solo arte antiguo muy escogido, siempre en función de su supuesta ascendencia sobre las vanguardias más racionalistas; también, sin duda, todos los maestros del cubismo y algunos artistas más jóvenes de algún modo herederos de aquella escuela. Entre los “Retornos” o vueltas al orden, Derain e imágenes y textos sueltos vinculados a *Valori Plastici*. Solo en dos ocasiones ofrecerá la pintura variada y desigual habitual de los salones y en ambos casos por razones muy peculiares. Así y casi a modo de escarmiento sobre las debilidades aún presentes entre sus lectores, la revista decide en cierta ocasión aportar una copiosa y voluntariamente caótica sucesión de imágenes que servirán para ilustrar un artículo de Maurice Raynal sobre el Salon des Indépendants. La redacción las presenta así: “*Algunos de nuestros lectores se han quejado de que L'Esprit Nouveau no publique obras modernas escogidas fuera de lo que se ha convenido en llamar los*

19 Yves Chevreffils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 97

20 *Plans*, nº 1, enero 1931; en Yves Chevreffils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p.97

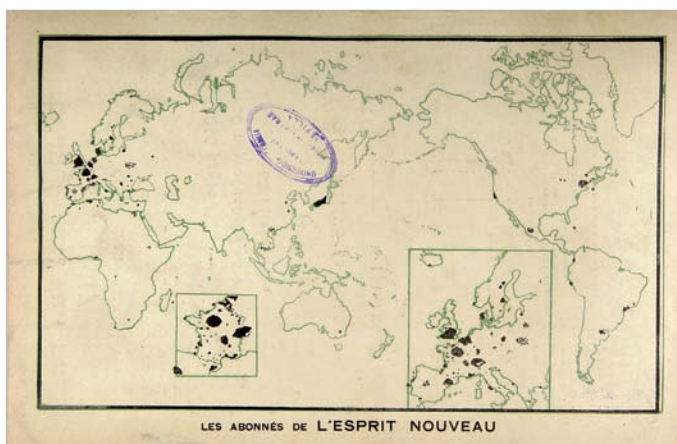
21 N. D. L. R. Le Salon des Indépendants; *L'Esprit Nouveau*, nº 14, noviembre 1921, p.1639



L'Esprit Nouveau: a) Página de autopromoción. b) Contraportada con autopromoción. c) Ref. en nota 92, página primera del artículo.

"Revista internacional de la actividad contemporánea". El caso de *L'Esprit Nouveau* debe tratarse aquí de forma específica y con cierta amplitud, aún cuando la escultura no tenga en ella un papel especialmente relevante, por constituir en su momento la tribuna más comprometida con un concepto extremo de la modernidad. El esfuerzo que tanto sus directores como colaboradores llevan a cabo tendente a hacer explícitas las condiciones y requerimientos de lo moderno en todos los campos de la cultura y la técnica, de la estética y la ética, a través tanto de escritos de gran nivel teórico como de artículos de actualidad, la convierte en una referencia ineludible y significativa también para la escultura. Tal vez lo significativo desde el punto de vista del estudio de la escultura de la época sea precisamente su ajustada presencia y, sobre todo, el hecho de que esa presencia se concentre, salvo algunas imágenes sueltas, en únicamente dos artistas del cubismo escultórico, Jacques Lipchitz y Henri Laurens. El grado de coherencia de la revista supervisada hasta en sus mínimos detalles por Le Corbusier, impedía la aparición de producciones no comprometidas con el proyecto moderno que la revista abanderaba o, al menos interesantes por su compromiso renovador, como ocurriera con artistas del Dadá que van a tener cabida en ella, muchos de ellos derivando en aquellos años hacia propuestas más o menos constructivas. En otras revistas de difuso compromiso moderno como las arriba citadas *L'Amour de l'Art*, *Art Vivant*, etc. o incluso de clara militancia moderna pero de muy amplia difusión como *Cahiers d'Art*, la escultura tiene un lugar mucho más relevante, una escultura para la que no se exige un certificado de modernidad tan restrictivo. Sin embargo, la postura clara y militante de *L'Esprit Nouveau*, no ya en el sentido de generar una modernidad ya comenzada y básicamente establecida en sus premisas estético-artísticas en décadas pasadas, sino en el de precisar una definición y dimensión práctica y aplicada de la misma como paso previo para su imposición universal, arroja más luz sobre el estado de la escultura de la época, de su renovación y relación con la vanguardia, que otros medios que sí la tuvieron más presente.

El radicalismo "modernista" de *L'Esprit Nouveau* estriba precisamente en su vocación práctica. A diferencia de anteriores propuestas vanguardistas su fe en el advenimiento de un espíritu nuevo no tiene aquí un valor utópico, al contrario, se presiente como posibilidad casi inevitable, particularmente llena de oportunidad en estos años inmediatos a la guerra, años de reconstrucción. Dar forma a ese futuro definitivamente moderno no era labor para Paul Dermée ni para los vanguardistas más o menos revolucionarios de su generación, era, según Le Corbusier y Ozenfant un interés de las clases dirigentes económica y culturalmente y por lo tanto era algo que inevitablemente se impondría. La labor de la revista tenía, en consecuencia, un carácter esencialmente pedagógico, debía presentar los modelos de lo conveniente y lo detestable en todos los campos de la cultura y el modo de vida, y esto atendiendo a criterios de objetividad basados en un concepto evolucionista del progreso rayano con un positivismo mesiánico.



L'Esprit Nouveau: contraportada del nº 17, 1922. Mapa de suscripciones.

La victoria sobre las caducas e injustas estructuras sociales del pasado, sobre una tradición política y estética caracterizada por la banalidad y el capricho, en el fondo, por un irracionalismo sentimental ajeno a la debida optimización de los recursos productivos y humanos, vendría de la mano de la burguesía industrial educada en la cultura de la máquina, último eslabón en la evolución de la humanidad. La máquina marcaba el camino hacia lo esencial, la estética debía de ser tan desnuda y necesaria en sus formas y estructuras como ella; en la máquina no hay lugar para el capricho

todo tiende a una función y es relevante. Los ingenieros muestran el camino a los estetas.

No es posible, por lo tanto, confundir esta actitud con la de anteriores vanguardias, hay que insistir en que lo que antes fueron intuiciones llevadas a extremos poéticos debidamente contradictorios -Dada y Futurismo-, se plantean ahora como realidades tangibles e inapelables que van por delante del uso artístico: *“Nadie puede negar que las construcciones de la industria moderna dan origen, hoy día, a una estética muy específica. Poco a poco, las construcciones industriales y las máquinas se levantan con tales proporciones, juegos de volúmenes y de materiales, que muchas de ellas son verdaderas obras de arte, pues llevan en sí la característica fundamental del número: el orden.”*²²

L'Esprit Nouveau se mantiene con una tirada muy irregular hasta enero de 1925. A lo largo de los 28 números editados mantiene una inusitada tensión intelectual y una coherencia aunque rígida, siempre viva y atenta a los debates y sucesos del momento sobre los que se pronuncia no en términos de pura estética formalista sino desde el punto de vista de su integración en un presente que se pretende utopía cumplida. Se trata sin duda del documento periódico más relevante de su momento; si en las demás revistas hay que buscar el texto y el párrafo relevantes, en esta cuesta desechar alguna de sus partes. Nada es inocuo en *L'Esprit Nouveau*, como suele decirse, en ella no se da puntada sin hilo. Y es justamente dentro de este contexto fuertemente ideologizado y proselitista, que parece contaminar en mayor o menor medida a todos los colaboradores de la revista, donde hay que situar los diversos textos y sucesiones de imágenes fundamentales para entender la estética y el arte del primer lustro de los años 20, en los que se basarán diversos momentos de este estudio. Otros aspectos ideológicos específicamente vinculados a la estética del purismo serán presentados inmediatamente después del análisis que a continuación se propone sobre la presencia del cubismo.

2. I.2. La presencia del cubismo: Visiones negativas de la escuela cubista.

En los años inmediatamente posteriores al final de la Gran Guerra, la actividad artística se percibe como fundamentalmente continuadora de las propuestas y de los maestros de preguerra. Una actividad heredera del ya por entonces, a tan pocos años vista, célebre y admirado proceso de ruptura/renovación que había dejado atrás el arte oficial derivado de los naturalismos del XIX. Esta modernización se entenderá de muy diversos modos; visiones a menudo en franca oposición mutua. Su única coincidencia,

22 (Sin firma): *Presence de l'Esprit Nouveau*; *L'Esprit Nouveau*, nº 1, octubre 1920. p.: anterior a la 1ª

como queda dicho a propósito de las publicaciones de arte, es la negación del academicismo, aunque nadie se compromete a identificar el punto en que una obra entraba en esa categoría. Así, la prolífica escultura tradicionalista rechaza el academicismo con la misma vehemencia que la cubista, aunque, sin embargo, a los ojos de los teóricos de esta última escuela, aquellos deban ser considerados como simples seguidores de la *École* (*École des Beaux-Arts*) es decir más o menos academicistas. Por otra parte, mientras la defensa de la enorme cantidad y variedad de propuestas que rechazan abandonar la tradición figurativa tiene lugar de forma pasiva mediante la propia producción y con poco o nulo apoyo teórico, las opciones modernas derivadas de las rupturas vanguardistas cuentan como hemos visto, con excelentes apoyos teóricos y con los medios periódicos, aunque poco numerosos, más activos. Por esta razón, los textos y argumentos que valoran las manifestaciones vinculadas al “modernismo” formalista y geometrizable de raigambre cubista, son sin parangón la mejor y más abundante literatura crítica del período de los años veinte (excepción hecha del surrealismo). De hecho, cuando se trate la escultura y escultores de corte más o menos tradicionalista, encontraremos la dificultad de hallar textos de un interés crítico y estético generalizable más allá de la propia obra artística que en cada caso se comenta.

Durante buena parte de los años 20 y al margen de estos diversos puntos de vista, el cubismo y sus consecuencias se halla siempre en el centro del debate artístico. Sea para desactivar unas secuelas consideradas nefastas para el arte, inhumanas y antifrancesas, sea para reivindicarlas como única opción verdaderamente contemporánea capaz de dialogar con los desarrollos tecnológicos y sociales del mundo moderno. Se dedicará, por lo tanto, este primer análisis, “La presencia del cubismo” (dividido en dos partes), a ilustrar estas tensiones poniendo el acento más en la crítica que en obras o artistas concretos, con la intención de establecer el marco estético y discursivo en que posteriormente integrar la obra escultórica consignada en las revistas de este primer segmento del período de entreguerras. Convendrá ocuparse en primer lugar de la visión más extendida, la que entiende, en el mejor de los casos, que el cubismo es una especie de sarampión, tal vez necesario, pero afortunadamente pasado y desactivado. A continuación se dará paso a quienes se propusieron mantenerlo vigente por su simple continuación o bien mediante renovaciones.

Después, ya en el próximo capítulo, se complementará esta revisión de la pervivencia del cubismo en los primeros años 20, identificando el debate sobre la Vuelta al orden con que a menudo se ha querido caracterizar no solo estos años sino todo el período de entreguerras, debate que surge de forma natural de los propios textos de la época y nos ayuda a comprender de manera global los procesos artísticos del momento. Finalmente, la inflexión marcada por la *Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925*. Mediada la década, el movimiento moderno en arte y arquitectura parece haberse impuesto, al menos en algunos aspectos y ámbitos, y comienza una tranquila andadura que culminara en Estados Unidos hacia los años sesenta. Valdrá la pena pues, y de modo muy especial para la escultura tan asociada aún a las artes decorativas y la arquitectura, reparar en este evento madurado durante largos años y del que las revistas coetáneas dieron más que cumplida cuenta.



Paul Dermée: *Lipchitz; L'Esprit Nouveau* n° 2 1920, pp. 169-192. Páginas del artículo con obras de Jacques Lipchitz.

La crítica moderna que renuncia al cubismo.

Antes de finalizar la guerra se había comenzado ya a certificar desde diversos ámbitos, el agotamiento de la fórmula cubista o, al menos, la viabilidad del grupo, al que se iban sumando jóvenes artistas pero del que parecían desvincularse los más respetados iniciadores como Picasso, Braque o Léger insertos en derivas personales que ya no podían encontrar acomodo en un cubismo a esas alturas fuertemente teorizado y desprovisto de novedad. Se ha hablado, pues, del desmoronamiento del cubismo²³ y de su abandono por parte de amplios sectores críticos que otrora fueron sus valedores. Entre ellos, pasa a ser moneda común incidir en que la muerte del cubismo habría sido debida a un exceso de sistematización y a su alejamiento de la naturaleza; ambas cosas le introducirían inevitablemente en el ámbito decorativo. Louis Vauxcelles, el muy respetado crítico responsable involuntario de la acuñación del término “cubistas”²⁴, representará mejor que nadie una extendida línea crítica que ve como un error de nefastas consecuencias el progreso artístico representado por el cubismo. Para la mayor parte de la crítica del momento, ese progreso y renovación de las artes, siempre reconocido como necesario, provendría de la profundización y continuación de la herencia posimpresionista, incluso en sus desarrollos fauvistas; pero la ruptura cubista era artificial y carente de sentido.

Vauxcelles y *L'Esprit Nouveau*. El medio que mejor representa la confianza renovada en la modernidad preconizada por la vanguardia cubista de preguerra, *L'Esprit Nouveau*, buscó en ocasiones la confrontación con figuras de diversos ámbitos culturales como una estrategia de autoafirmación. Es el caso de los enfrentamientos entre la revista y Louis Vauxcelles, una polémica muy representativa del debate tradición-modernidad del momento en la que los puristas arremeten contra un crítico, Vauxcelles, de posiciones estéticas indefinidas pero que también tenía enemigos “por la derecha” entre los sectores más tradicionalistas. En su número 11-12 de 1921 aparece una reseña de Maurice Raynal sobre el Salón del automóvil en la que este alaba muy en la línea de las ideas del espíritu nuevo, la belleza de esas máquinas “*Diría incluso, que si bien no puedo juzgar si los coches que admiro marchan bien o mal, estoy persuadido de que los más armoniosos, los de más pura belleza, si se quiere, son los mejores. Todo el secreto de la estética mecánica debe residir en esto.*”²⁵; en el número 14 se incluye la transcripción completa de un comentario que al respecto publicó Vauxcelles en su columna del *Carnet de la Semaine* bajo su habitual seudónimo de Pinturicchio: “*Cierto, las más puras de las formas son las mejores. Pero, enunciadas estas verdades, no exageremos, Est modus in rebus. No es tanto para usted que escribo esto como para los sectarios de l'Esprit Nouveau, Jeanneret and Cº. Esos teóricos rabiosos están dispuestos a probarnos (y muchos cubistas les siguen) que la ciencia de la estética aplicada y la de las artes plásticas es la misma... ¡Cielos, hacia donde vamos y qué se exigirá pronto de nuestros cerebros! ¿Las leyes que rigen la fabricación de un ‘Torpedo’ y las de un desnudo de Corregio, Goya o Renoir son idénticas? ¿Y la calidad de la materia, la sensualidad de las pastas pétreas, en qué se convierten entre estas ecuaciones? (...)*”²⁶

En el mismo número, unas páginas más adelante, la revista emprende una campaña contra él y las opciones que representa. En “*Para el señor Vauxcelles*”²⁷ la redacción purista trata la cuestión de las ventas artísticas. Se habla de un grupo de marchantes con grandes stocks impresionistas que maquinan para convencer al público del desprestigio y carencia de valor del material cubista. Simultáneamente, se dice, Vauxcelles desde *Carnet de la Semaine*, mantiene una campaña de desprestigio de las opciones modernas

23 *La diáspora bélica y el “desmoronamiento” cubista (1917-1929)*, titula Simón Marchán la parte correspondiente al período de guerra y las primeras reorganizaciones cubistas de posguerra en: Simón Marchán Fiz: ***Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)***; Espasa Calpe, Madrid 2000, p. 21

24 *Rarezas cubistas*, se dice que exclamó Vauxcelles en su momento, pero en la época Apollinaire en *Les peintres cubistes* (1913) responsabilizó a Matisse de la acepción.

25 Maurice Raynal: *À propos du Salon de l'Automobile*; **L'Intransigeant**; reseñado en **L'Esprit Nouveau**, nº 11, septiembre 1921, p. 1350

26 Ozenfant et Jeanneret: *Les idées d'Esprit nouveau dans les livres et la presse*; **L'Esprit Nouveau**, Nº 14 noviembre de 1921, p. 1575

27 Redacción: *Pour Monsieur Vauxcelles*; **L'Esprit Nouveau**, Nº 14 noviembre de 1921, p. 1671

del espíritu nuevo “cubismo, purismo, etc.” También, al mismo tiempo, y esto es lo que más sorprende, se dice, desde su dirección de *L'Amour de l'Art* y ahora con su nombre real, publica elogiosos artículos sobre Picasso, Lipchitz, Gris, etc... los artistas que él ataca desde su seudónimo Pinturicchio. No se puede entender, pero el hecho es que M. Vauxcelles se encuentra por azar en el camino de los marchantes impresionistas... Por lo demás, la pintura que realmente obtiene el favor del público y vende mejor que el impresionismo, afirma la redacción de *L'Esprit Nouveau*, es el cubismo, como han demostrado las ventas de la colección Kahnweiler compuesta principalmente por cubistas.²⁸ En una posdata se dice que en la última entrega de Pinturicchio se reincide en la campaña denunciada. Las alusiones son claras y Vauxcelles contestará vía juzgado al considerar que se le acusa de tratos concretos con esos marchantes que no se nombran. La anécdota ilustra bien la centralidad del cubismo en el debate sobre el gusto moderno, y concreta donde sitúan exactamente los jóvenes puristas al enemigo a batir para que el espíritu nuevo, el arte que ellos entienden verdaderamente moderno, se afiance: este enemigo no se encuentra ya en la tradición académica, desde su perspectiva, completamente superada, sino en la pseudo-modernidad bien establecida y autosatisfecha que representa el impresionismo y sus abundantes secuelas directas.

Efectivamente, Vauxcelles, como muchos otros críticos, evita manifestar con total claridad su rechazo hacia la producción cubista y, llegado el caso, solo hará expreso su rechazo a los continuadores, y solo muy matizadamente a los maestros como Picasso o Braque. Desde su dirección de *L'Amour de l'Art* y con colaboradores tan poco sospechosos (en ese momento) de reaccionarismo como André Salmon o Waldemar George, se acepta hasta cierto grado la opción cubista, pero, personalmente, Vauxcelles mantiene una alambicada ambigüedad. En su crítica del Salon des Indépendants de 1922 en *L'Amour de l'Art*, tras hacerse eco de la gran proporción de artistas extranjeros, escribe con críptica ambigüedad: “*Mis lectores me entienden; en esto no hay la menor xenofobia; no fue de nuestra revista de donde partió el anatema lanzado a todos los que buscan la novedad: ¿“arte boche”?* (alemán, despectivamente n/t) (*singular método, dicho sea de paso, consistente en tratar de boches a los que rechazan caer en las repeticiones de la rutina*). *El respeto debido a los maestros nada tiene que ver con el azar de las fronteras. Si aventuro que un cuarto de los expositores es extranjero, me quedo por debajo de la realidad. Francamente, esto es mucho.*(...)” Más adelante, en referencia a la sección de escultura, continúa: “(...) *sin olvidar al más fuerte, al más seductor, no me atrevo a escribir, el más peligroso de estos amigos extranjeros, Jacques Lipchitz que no ha podido convencerme de su arte, del que estoy lejos de negar su ciencia, si discuto la hermosura.* (...) *Los cubistas nos ofrecen sobre todo a Marcoussis, de gusto precioso y elegante; el mullido Metzinger; el hermético Gleizes, y sucedáneos diversos de Braque.*”²⁹

Fin del cubismo. No se trata pues, en el caso de Vauxcelles de ignorancia ni de una contumacia reaccionaria e irreflexiva lo que motiva su rechazo al más destacado escultor cubista a quien reconoce, sin embargo, como el más “fuerte y seductor” sino de una meditada prevención hacia los peligros que para el arte supone continuar esa senda. Otros críticos y escritores que habían ensalzado y defendido el cubismo en su aparición comienzan pronto a ponerle límites como estética con vocación de imponerse, salvando y centrando el interés en las grandes personalidades salidas del movimiento y sus obras concretas. Paul Reverdy temprano defensor del cubismo, como André Salmon o Blaise Cendrars, comienzan a denunciar la inconsistencia de las últimas versiones cubistas. Blaise Cendrars, poeta reconocido ya en la época, afirma en su ensayo de 1919 “*¿Por qué el cubo de desmorona?*” que el cubismo ya no puede ofrecer novedad y sorpresa: “*Puede preverse ya el día en que el término cubismo no tendrá más que un valor*

28 La venta por parte del Estado francés de los grandes fondos y colecciones del marchante de origen alemán Daniel Kahnweiler, repletas de obras de los cubistas pues fue su valedor de primera hora y el representante de muchos de ellos, fue un acontecimiento en la época. Ante la inminencia de la guerra Kahnweiler dejó París. Tras la declaración del conflicto se instaló en Suiza y no regresó, dejando todos sus negocios y compromisos contraídos con los artistas en suspenso (Picasso pleiteó para la recuperación de obras en depósito impagadas, obras que debido al abandono y malas condiciones de almacenaje encontraron después muy dañadas por la humedad) El estado francés confiscó todos sus bienes y los sacó a subasta hacia 1920 en cuatro sesiones en el Hôtel Drouot, de dos de las cuales *L'Esprit Nouveau* da cuenta con mucho detalle, consignando la relación de obras y sus precios de salida y adjudicación (precios en general muy bajos)

29 Louis Vauxcelles: *Aux Indépendants, L'Amour de l'Art* nº 1 1922, pp. 14-19, p. 14

nominativo para designar en la historia de la pintura contemporánea ciertas búsquedas de pintores entre los años 1907 y 1914. Sería necio no querer reconocer la importancia del movimiento cubista, como era imbécil reírse. Pero también es imbécil y necio el querer aferrarse a una doctrina... y no querer reconocer que el cubismo ya no ofrece bastante novedad y sorpresa para servir todavía de alimento a una nueva generación."³⁰

Más adelante en el mismo texto se cifra en la actividad de los teóricos la enfermedad del movimiento que sin embargo, se salva gracias a tres grandes antiteóricos, Picasso, Braque y Léger. Esta crítica a la situación del cubismo coincide en lo general con la de muchos críticos y da los argumentos necesarios para que la crítica de la modernidad antivanguardista y la declaradamente reaccionaria, justifique su ostracismo a los artistas que provienen de él sin necesidad de comprometerse, evitando denostar, a diferencia de lo que hacen con otros artistas, a maestros ya intocables como Picasso y Braque. Cendrars en el mismo texto, manifiesta los límites que debe tener el arte; el collage y otros medios que introducen lo real en el arte, son simulacros y por tanto herejías supremas.

Vauxcelles, en realidad, y a pesar de ambigüedades como la anterior, siempre opuesto al cubismo, identifica perfectamente a través de Jacques Lipchitz, con una inteligencia no exenta de malicia, la razón por la que hay que parar los pies a los radicales del espíritu nuevo pero también a los que como Léonce Rosenberg desde su galería de L'Effort Moderne quieren reorganizar el grupo cubista: es peligroso. Nada mejor, como muestran los comentarios que venimos de considerar, que ensalzar por encima de todo a los maestros que, por otra parte, nunca fueron sensibles a las tesis de los teóricos del cubismo e, incluso, llevan actualmente a cabo obras personales alejadas de aquellos presupuestos; mediante tal estrategia el cubismo se introduce en el pasado, es una etapa brillante pero superada. *"El movimiento de pintura que, nacido hace unos diez años, ha sido bautizado con el nombre de cubismo... es indiscutiblemente el que, siendo el más importante de nuestra época, ha aportado la mayor confusión"*³¹, afirma Pierre Reverdy antes de acusar a los actuales seguidores de no tener nada que aportar y estar solo interesados en la apariencia moderna. Si Reverdy, Cendrars o, como después veremos, Salmon, mantienen estas prevenciones respecto a la actualidad del cubismo, qué decir de los amplísimos sectores que aún lo perciben con la misma desconfianza del momento en que apareció, tildándolo de radical e inhumano.



Ref. en nota 33. Pablo Picasso, fuera de texto color.

Picasso y cubismo en la crítica.

Picasso en la crítica conservadora. Picasso dará pie como ningún otro a reflexiones generalizables en el debate sobre la modernidad. Su presencia en los medios conservadores es escasa pero especialmente valiosa para calibrar sus actitudes ante el paradigma del arte avanzado. Vamos, pues, a considerar a título de ejemplo, en primer lugar un interesante y representativo artículo a él dedicado debido a un importante crítico inequívocamente reacio a "modernismes" pero capaz de admitir un importante papel para Picasso. Después se presentará una curiosa reseña.

Léon Deshairs: "Picasso". En *Art et Décoration*, como recordamos una excelente revista defensora de una modernidad amplia para la arquitectura y el mobiliario, pero rebajada y desvirtuada para las artes plásticas, hallamos, efectivamente, un artículo muy representativo del sentir de una crítica mayoritaria convencida

30 Blaise Cendrars: *Pourquoi le "Cube" s'effrite*; en Simón Marchán Fiz: **Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)**; Espasa Calpe, Madrid 2000, p.25

31 Pierre Reverdy: *Sur le Cubisme*, Nord-Sud, París, 15 de marzo de 1917; en S. Marchán, op. cit., p. 24



Léon Deshairs: *Picasso*; *Art et Décoration* 1º semestre 1925, pp. 73-84, 12 ilustr. Varias páginas del artículo: 73, 77, 84

sinceramente de su propio compromiso moderno. Compromiso que manifiestan a menudo confrontando la conservadora modernidad de sus opciones artísticas con las aún más extremas imperantes en el arte oficial de la *École des Beaux Arts*, el *Prix de Rome*, el *Salon de la Nationale* o los encargos monumentales. Se trata de “*Picasso*” de Léon Deshairs, un texto que da cumplida cuenta de los argumentos, filias y fobias que respecto al cubismo y la modernidad que este representaba, manifestaron repetidamente los escritores de las revistas de arte más difundidas y de mayor solidez editorial de la época. Se trata, por otra parte, del artículo más amplio sobre Picasso entre los aparecidos durante todo el período de entreguerras en este tipo de revistas. En las imágenes se da prioridad a las primeras épocas y a las más recientes con obras neoclásicas y dibujos; de todos modos aparece también una pintura cubista y otra de 1907.

Comienza el autor citando algunos ejemplos de la delirante admiración que siempre ha concitado este pintor español que, dice, lleva 25 años en Montmatre. Extrae párrafos bastante amplios de Apollinaire, Salmon, Reverdy y Raynal. Después cita a autores que no le profesan precisamente admiración: Roger Allard, Leon Werth y Robert Rey, pero, afirma, incluso estos sucumben en cierta medida al encanto personal del artista. El hombre que ha generado tantas teorías, no tiene nada de la rigidez del doctrinario, es imprevisto y diverso. “*Este jefe de escuela, avanza a cada instante solo, lejos de su tropa*”. El artículo, que parece surgir de una entrevista personal con Picasso, repara en la muy comentada simultaneidad de estilos del artista: “*¿Cómo puede pasar de esto (un estudio vinculado a lo que el común de los hombres llamaría aún real) a eso (un jeroglífico cubista)?*—*Me complace, responde Picasso: Waldeck-Rousseau³² hacía buenas acuarelas.*’ Por supuesto mi querido pintor. Pero no es como acuarelista que Waldeck-Rousseau es quien es. *¿Cuándo, pues, Pablo Picasso es Picasso?*”³³. Tras destacar su educación barcelonesa, una ciudad sensible a las ideas francesas, aclara, comienza un repaso cronológico de la obra. Respecto a la influencia *negra* o polinesia, se califica de aberración pues no se puede asumir algo cuyo sentido se nos escapa, en cualquier caso fue un breve intermedio, dice, en referencia a las obras protocubistas. Rápidamente, en el Salón des Indépendants de 1908, aparece el cubismo en un cuadro de Braque. ¿Quién es el *padre del monstruo*?

Léon Deshairs expone a continuación sus puntos de vista respecto al cubismo. Piensa que, de tener alguna validez y razón de ser, habría que buscarla más en determinadas circunstancias históricas y personales de unos pocos grandes artistas, que en sus discutidos valores estéticos: “*A pesar de la abundante y brumosa literatura de los teóricos del cubismo, a pesar de su doctoral gravedad, me cuesta dejar de creer que el deseo de sorprender haya sido completamente ajeno a la invención de esta fórmula. De la mistificación a la auto*

32 Pierre Waldeck-Rousseau fue un importante político de corte progresista hacia el cambio de siglo.

33 Léon Deshairs: *Picasso*; *Art et Décoration* 1º semestre 1925, pp. 73-84, 12 ilustr., p. 75

mistificación el trecho se anda rápido. Esto es lo que parece conceder, muy elegantemente Jean Cocteau: ‘tal vez los primeros días de la sorprendente empresa fueran como los días de la infancia, días de juego. Pero, no es nuevo para nadie. Esos días se convierten pronto en días de escuela.’”³⁴ Sobre si su herencia ha sido feliz, es otra cuestión. Asumiendo este valor de compromiso del primer momento del cubismo, descalifica, sin embargo, a sus seguidores: “El cubismo integral, de pretensiones metafísicas, no podía otorgar genio ni talento a quienes carecían de ello. Y es el caso de la mayor parte de los discípulos de Picasso y Braque. Ejecutan sus ejercicios como deberes aburridos. La fórmula les garantiza originalidad. Si se alejan de ella, es la nada. No confundamos con ellos a los iniciadores. Pero hizo falta que Braque y Picasso hubieran nacido verdaderamente pintores, para mantenerse pintores a pesar del sistema del que son inventores e indóciles prisioneros.”³⁵ Sin embargo, entre los discípulos, pintores y escultores: “Es a la moda cubista que debemos –además de algunas esculturas reducidas al más grosero paneado– esas redes de líneas constructivas, que representan en la pintura el triunfo de la pedantería.” El cubismo ciertamente no se salva, pero sí Picasso que da la razón a Apollinaire, según el autor, cuando proclamaba que el cubismo no tenía por qué anular necesariamente la pintura anterior. Efectivamente, Picasso nunca abandona una cierta realidad de visión, vuelve de tiempo en tiempo a la naturaleza benefactora. Incluso, según indica el propio Maurice Raynal, a la tradición de los museos.³⁶



L'Art et les Artistes 1921, Ref. en nota 37. Pablo Picasso en Galerie Paul Rosenberg.

Picasso en L'Art et les Artistes. De nuevo Picasso como inevitable piedra de toque para la época: su enorme fama unida a sus malabarismos estilísticos siempre hace aflorar opiniones que reflejan el sentir hacia el arte nuevo que él singulariza hasta el mito. No cabe duda que el hecho de que Picasso demuestre por esos años su gran maestría fuera del cubismo, les va a permitir a estos críticos conservadores asumir en mayor o menor medida para el arte respetable, la figura de Pablo Picasso; aún con todas sus extravagancias estilísticas. En el número de febrero de 1921 de la conservadora L'Art et les Artistes, revista que, salvo alguna excepción como la presente, sencillamente elude referencia alguna a los artistas del cubismo y aledaños, se incluye una irónica reseña sobre la exposición de Picasso en la Galerie Paul Rosenberg ilustrada con un dibujo muy ingresiano: “La exposición de dibujos y acuarelas de Picasso en la Galería Paul Rosenberg no pasó sin dejar de aportar una docena de sorpresas a algunos visitantes incapaces de presentir los imprevistos destinos del Alcibiades de la paleta a través de los ‘misterios concretos de su arte’. La cola del perro se mueve agitadamente. ‘El milagro está actualmente plenamente realizado’

como proclama el prologuista del catálogo. Esto no es ya una hábil y sutil evolución. Es una verdadera conversión. Que se juzgue por el dibujo que reproducimos aquí, por otra parte, uno de los más significativos de la colección. Salvo algunas descomposiciones cubistas de una rara armonía de color, y algunas naturalezas muertas que testimonian aún una sutil técnica picasiana, estamos aquí ante un dócil alumno de Hippolyte de Flandrin y de... Gare l'Institut... Todo llega.”³⁷

Picasso y los señores cubistas. En el extremo ideológico opuesto encontramos otros argumentos igualmente críticos con el cubismo y respetuosos con sus maestros creadores. En el primer número de L'Esprit Nouveau (octubre de 1920), cuando siendo aún director Paul Dermée, la revista aún no había

34 Ibidem, p. 79

35 Ibidem, p. 82

36 Ibidem, p. 83

37 (Sin firma): L'actualité.. L'exposition des dessins et aquarelles de Picasso a la Galerie Paul Rosenberg.. L'Art et les Artistes nº 14 febrero 1921, p. 186, 1 ilustr.



La simultaneidad de estilos. André Salmon: *Picasso*; *L'Esprit Nouveau* nº 1 octubre 1920, pp. 61-81; a) Fuera de texto color, p.59; b) p. 61; c) p. 73

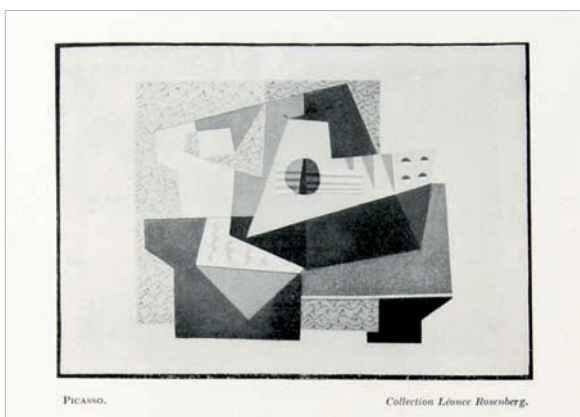
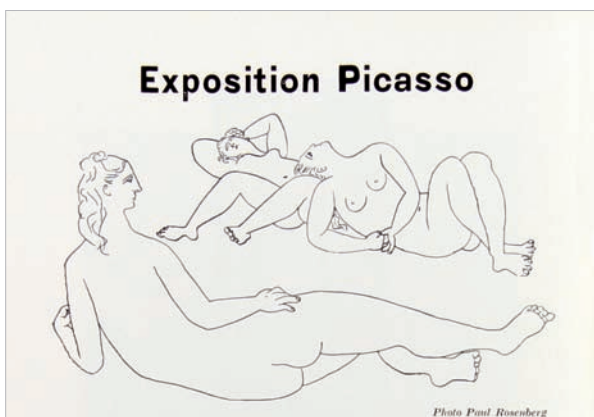
sucumbido a los rigores puristas, hallamos dos buenos ejemplos de estas actitudes hacia la herencia cubista en sendos artículos. En el primero de ellos, Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), personalidad fundamental del entorno dadaísta y en general el ambiente vanguardista parisino, comenta en una breve crónica la reciente exposición de Picabia en la Galerie Sans-Pareil³⁸, afirma que la crítica se ha vengado del temible autor -en referencia a los cáusticos comentarios lanzados habitualmente por Picabia desde su tribuna en *Comoedia*- silenciando el evento. Picabia ha hecho un buen favor, dice Ribemont-Dessaignes, a los cubistas. Al fin el público se ha podido sentir cerca de ellos por contraste con la distancia que lo separa de Picabia: “*Esos señores cubistas creían tener una buena vaca de leche modernista. Las odres se revelaron ingratas y secas. Ellos, los maestros de las virtudes equilibradas, empresarios de mutilaciones virtuosas, ellos le dicen a Picabia: ¡Pero, usted rebosa gusto! ¡Lo que hace es tradicional!*” *Etc. Es mala fe (la misma mala fe que manifiestan para consigo mismos)*”³⁹ Sirva este temprano exabrupto contra el “modernismo” establecido, como muestra de la escasa consideración que los dadaístas, incluyendo los jóvenes futuros surrealistas que en su totalidad participaban de las actividades y festivales dadas, sentían por los desarrollos presentes del cubismo. No así por maestros como Picasso al que profesaban rendida admiración ya en aquellos primeros años veinte como parece avalar la siguiente noticia de la redacción de *L'Esprit Nouveau* en su número de junio de 1921: “*Algunos dadas (MM. Tzara, Elouard, Aragon, Breton, escritores de talento en sus horas buenas) han comprado para ellos picassos en la subasta de Kahnweiler... he aquí algo tranquilizador.*”⁴⁰

Pero hay que insistir en la excepcionalidad del caso Picasso que, como hemos visto, mantiene en aquel momento atónita a la crítica con su simultaneidad de estilos. Picasso es de tal manera intangible, está tan al margen de cualquier necesidad de legitimación, tan por encima, incluso, de las intensas corrientes nacionalistas guardianas de “el espíritu de medida francés”, que se puede afirmar su primacía en el arte moderno y su genialidad, y al tiempo poner en duda todas las interpretaciones derivadas de sus renovaciones; y esto, sin que quien lo diga pase por retrógrado. La posición sostenida por André Salmon, amigo personal de Picasso y uno de los más destacados valedores del cubismo desde su mismo origen, se manifiesta en el segundo de los artículos aludidos. Se trata de un excelente ejemplo de esa actitud cuando menos reticente respecto a las manifestaciones actuales del cubismo y al tiempo reconocedora de la primacía que sus principales creadores mantienen respecto a una escuela que les es subalterna: “*Sin embargo, Picasso, cuyo arte no está exento de crueldad, no es lo bastante cruel como para renegar, condenar*

38 *L'Esprit Nouveau*, revista poco dada a concesiones, manifestará sin embargo en varias ocasiones su respeto hacia Picabia, y en general hacia el Dada parisino.

39 Georges Ribemont-Dessaignes: *Les Expositions (Picabia)*; *L'Esprit Nouveau* nº 1 octubre 1920, p. 103

40 Francis Picabia et Dada, F. Picabia, *L'Esprit Nouveau* nº 9 junio 1921, p. 1059



La simultaneidad de estilos. Maurice Raynal: *Exposition Picasso*; *L'Esprit Nouveau* nº 9 junio 1921, pp. 1020-1022, 3 ilustr.; a) p. 1020; b) p. 1021

ese cubismo que domina, que ha hecho posible y del que no depende en absoluto. / Una tropa disciplinada lo sigue; exonerado de ningún reconocimiento. / Indiferente al destino de la Escuela, animador del cubismo, Picasso, egoísta, lo defiende. No puede combatirse por Picasso sin sostener al cubismo y a los cubistas. Pero puede preferirse a Picasso y su arte."⁴¹

Hasta aquí se ha ilustrado la consideración que por aquellos años merecía la escuela continuadora del cubismo, y el cubismo en general, en medios artísticos de un amplio abanico estético, coincidentes al menos en dar por finalizada la existencia de tal escuela, incluso en poner en duda que alguna vez esa escuela haya consistido en otra cosa que en un inservible reflejo o subproducto de la actividad experimental de dos o tres artistas de genio. Son muchos, sin embargo, y de calidad, los críticos y argumentos convencidos de que el cubismo seguía plenamente vigente como escuela o bien como influencia pertinente, y que su negación revisionista era una baza más de la vuelta al tradicionalismo detectable en tantos aspectos de los años de posguerra. Se trata por lo tanto, de una cuestión relevante para comprender la complejidad y las tensiones del momento que debe completarse con un análisis de los argumentos esgrimidos a favor de la escuela cubista y de su pervivencia o bien de sus posibilidades de renovación y proyección de futuro.

2. I.3. La presencia del cubismo: La pertinencia de los desarrollos cubistas y su entramado crítico.

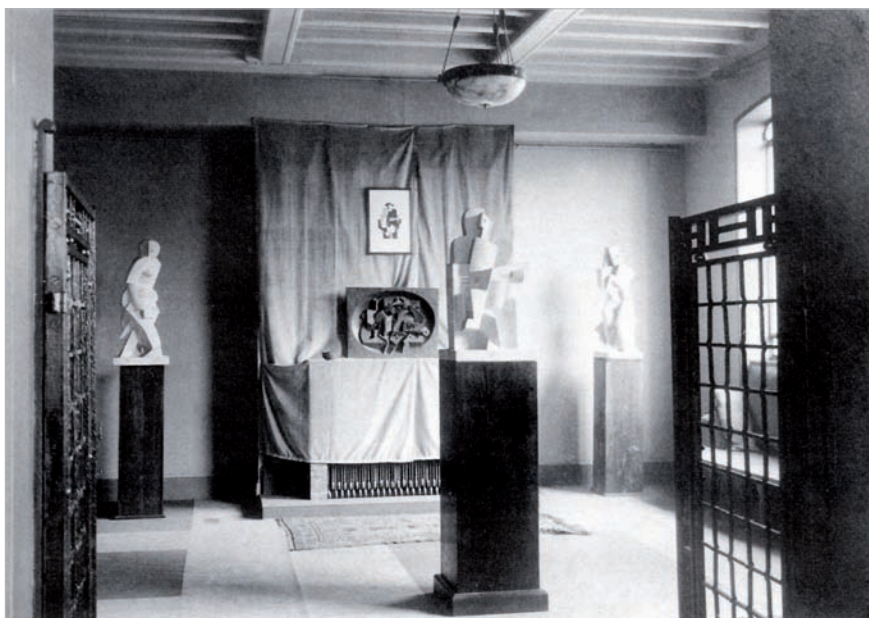
Persistencia del cubismo.

Defendiendo el cubismo. Sin que se pueda establecer un corte neto entre quienes consideran terminado el ciclo cubista, otorgando mayor o menor credibilidad a sus ya pretéritos resultados, y quienes consideran que bajo diversas variantes su renovación sigue vigente y es la mejor representación de lo moderno, hay que constatar la existencia, incluso hasta los años treinta, de un entramado crítico y editorial que con diversos grados de matización, trabajará por la consolidación de un arte basado en reorganizaciones racionales-geométricas de la naturaleza y alejado de representaciones basadas en la mimesis.

Algunos medios periódicos, destacadamente *L'Esprit Nouveau*, asumen la tarea modernizadora basada en presupuestos formales derivados del cubismo y sus artistas, como una misión cuya importancia sobrepasaba los límites de la estética afectando al ámbito de la moralidad social, pues la misión renovadora de la modernidad debía manifestarse en todos los ámbitos de la vida. Nuestra actual visión retrospectiva de la época afirma que el ciclo cubista en sus aspectos más renovadores y experimentales se cierra con la

41 André Salmon: *Picasso*; *L'Esprit Nouveau* nº 1 octubre 1920, p. 61

irrupción de la guerra, tras ello, su influencia y generalización hasta 1925 -hasta la *Exposición Internacional de Artes Decorativas*-, solo habría puesto de manifiesto su vulgarización formalista y ornamental. Se trata, sin embargo, de una simplificación basada en la cronología de los ismos que no sirve para comprender la complejidad de los debates del momento; en realidad, es en estos primeros años veinte, años en los que amplios sectores del mundo del arte vuelven su vista hacia posibilidades más respetuosas de la tradición, o si se quiere, más explícitamente neoclasicistas, cuando la beligerancia ilustrada representada por algunos “cubismos”⁴², adquiere una interesante dimensión social más allá de los debates e investigaciones intensamente concentrados de 1907-1914. Ciertamente ya no se trata de vanguardias, de hecho se usa poco la palabra, sino de proyectos renovadores del orden visual y plástico en los que la sociedad toda estaría concernida so pena de quedar estancada en un deplorable pasado. El cubismo continúa en estos años representando esta opción, despojado ciertamente de buena parte de su carga experimental original y vulgarizado en aplicaciones diversas, pero actuando más que nunca sobre el entorno visual de la época precisamente a través de los usos espurios que de su estilización hacen las artes aplicadas. También sin duda, desde la propia atalaya artística y el pensamiento estético de que se hace portador, del Espíritu nuevo. Así pues, desde un punto de vista crítico parece más relevante y útil reparar en los argumentos e interpretaciones de quienes básicamente defendieron la herencia cubista que insistir en que, para esas fechas, se trataba ya de un ciclo cumplido.



Galerie l'Effort Moderne: Vista de una de las salas de la exposición de J. Lipchitz, 26-01 al 14-02 de 1920

L'Effort moderne. Efectivamente, en los textos y obras aparecidos en las pocas pero influyentes cabeceras de tendencia moderna, el cubismo será siempre, sin excepción, la piedra de toque de la modernidad con tan glorioso pasado como brillante presente y prometedor futuro. Presente y futuro lógicamente evolucionados pero portadores de su semilla de orden y claridad, semilla imperecedera en el devenir del arte en cualquiera de sus posibles manifestaciones venideras. “*El cubismo es el camino a la luz. Tras cuatro siglos de empirismo, la esperanza del retorno a la iniciación. En el s. XVI la humanidad conoció el renacimiento de una forma, hoy conoce el del Espíritu. Dado que el Cubismo, al enriquecer el arte con un aspecto nuevo, lo hizo reencontrarse con sus principios esenciales, solo él representa verdaderamente ‘El Renacimiento’.*”⁴³; esto afirmaba el célebre marchante y galerista Léonce Rosenberg, resuelto a restaurar los valores plásticos del cubismo y restablecer tras la guerra el prestigio de los pintores cubistas, ahora en solitario dada la obligada

42 Permítase la expresión, pues por esas fechas ya había cierta diversidad: “*Basta con entender y decir que Lipchitz es el escultor del cubismo constructivo. Otros cubismos, el decorativo, el estilizador, etc., tienen sus héroes, pero sus tendencias se advierten hoy tan francamente, que nos es necesario considerados como especies estéticas independientes*” Paul Dermée: Lipchitz; *L'Esprit Nouveau* nº 2 noviembre 1920, p. 169

43 Léonce Rosenberg: *Parlons Peinture (I)*; *L'Esprit Nouveau* nº 5 febrero 1921, p. 570

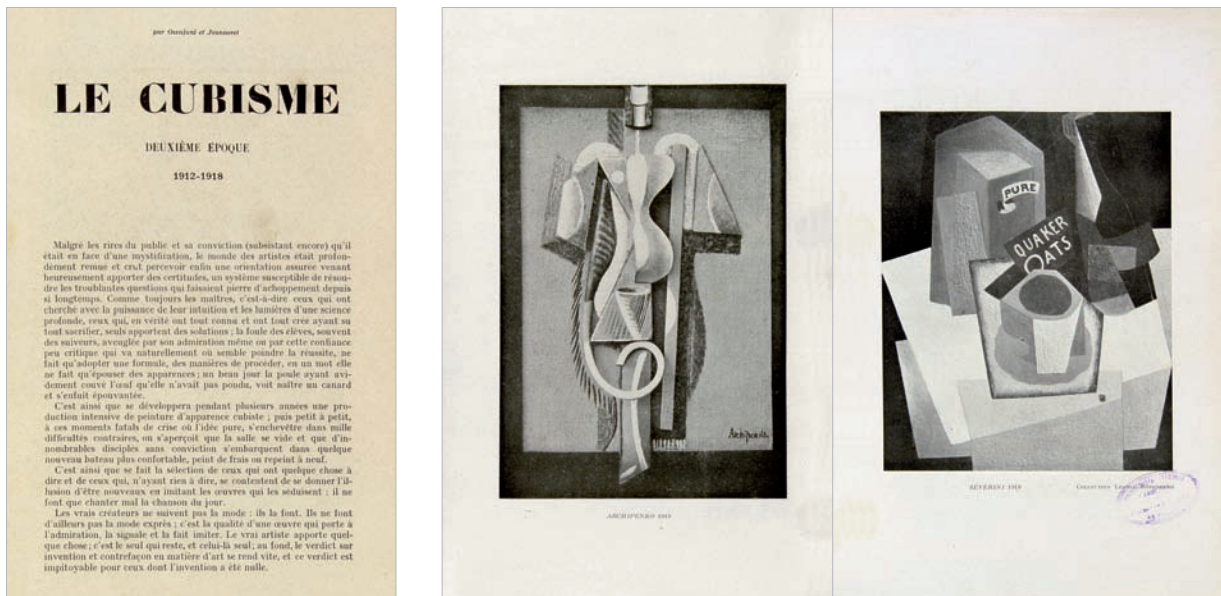
ausencia del otro gran marchante del cubismo histórico el alemán Kahnweiler. Por su galería *L'Effort Moderne* pasarán desde 1918 todos los más relevantes pintores y escultores vinculados a las diversas ramas del cubismo, manteniendo una actividad exclusiva a favor de esta estética que sin duda sobrepasaba la correspondiente a los estrictos intereses mercantiles, editando importantes monografías de sus artistas o, por ejemplo, entre 1924 y 1927 el *Bulletin de l'Effort Moderne*, probablemente el órgano mediático más directamente vinculado a los intereses cubistas aunque de relativa influencia si lo comparamos con las grandes revistas. El carácter militante de su actitud queda reflejado sin duda en la exclusividad con que expone a los autores cubistas como, por ceñirnos a los escultores, Henri Laurens en 1917 y 1918 o Jacques Lipchitz a comienzos de 1920, pero también en sus textos como los que con un estilo aforístico, publica en *L'Esprit Nouveau* en dos entregas, bajo el título “*Hablemos de Pintura*”: “*El cubismo no teme a sus peores enemigos, aquellos que retornan a un mundo agonizante.*” / “*Solo los hombres valientes y serios pueden comprometerse con el cubismo; sabrán encontrar el camino que lleva al conocimiento.*”⁴⁴

El esfuerzo de Léonce Rosenberg se orienta a mantener intacto el prestigio del cubismo gravemente amenazado por la imperante exigencia de vuelta a lo francés y por la desconfianza hacia lo extranjero, concretamente hacia lo alemán. Amenaza muy real. Se ha tenido ya ocasión de contrastar la vinculación entre cubismo y “*art boche*” o entre cubismo y el marchante alemán Kahnweiler, cuya inmensa colección cubista reunida en la preguerra fue confiscada por el estado y nutrió las subastas a que hacía referencia el conflicto entre los puristas y Vauxcelles relatado más arriba. Conviene considerar que entre los escultores tenidos por cubistas tan solo Laurens es francés (de hecho siempre se le vincula espiritualmente a Braque), la mayor parte del resto provenían de países del este europeo; incluso Picasso o Gris deberán esforzarse por desvincularse del epíteto de germanófilos por su relación con Daniel-Henry Kahnweiler, su marchante en la preguerra. Tras la guerra, la crítica opuesta al cubismo y sus desarrollos aprovecha la ocasión para abrir frentes contra él, ya hemos podido valorar algunas muestras de carácter estético y nacionalista. El cubismo debía por lo tanto ser recuperado, rescatado de los ataques, es en este ambiente hostil donde se encuadra la misión asumida por Léonce Rosenberg con un grado de militancia compartido por muy pocos.

Cubismo en *L'Esprit Nouveau*. Cuando los jóvenes de *L'Esprit Nouveau* buscan la confrontación con Vauxcelles demuestran, como le gustaba decir a Le Corbusier, saber plantear bien el problema, y proponen claramente el terreno adecuado para la confrontación: la superación de la ilusión impresionista y posimpresionista a través de una radicalización y sistematización de los aspectos más estrictamente formales del cubismo. En un plano más político pero de gran relevancia para ulteriores desarrollos artísticos (particularmente la abstracción), hay que destacar su fe en el carácter trasnacional del arte y, coherentemente, el interés por lo que sucedía en otros países; particularmente en Alemania. Ya en el primer número de la revista se identifican aspectos importantes de esta cuestión: “*Si Claude Monet está caduco es porque ha infravalorado la física de la plástica. Rodin ídem.*” *Bajo esta frase, una serie de imágenes de arte se califican del siguiente modo: Monet, Rodin: malo; Juan Gris, Negro (máscara africana), Seurat, Griego (escultura arcaica): bueno.*⁴⁵ Por evidentes razones generacionales y porque ellos mismos son artistas y excelentes teóricos, Le Corbusier y Ozenfant, los directores de *L'Esprit Nouveau*, evitan las posiciones continuistas y defensivas de Léonce Rosenberg y van más lejos poniendo a punto una renovación capaz de asumir el cubismo en sus presupuestos más generales, en su visión sintética y ordenadora del mundo, más allá de las derivas elegantes y mundanas que cierta generación autoproclamada sucesora de los “maestros cubistas” estaba imponiendo en los salones de la posguerra o de la inmensa influencia que comenzaba a ejercer en las artes del lujo y la ornamentación. La herencia cubista, integrada en el Purismo o en obras personales de fuerte carácter constructivo como la de Lipchitz o, también, en ramificaciones lejanas e independientes como el neoplasticismo, muy presente en París, adquiere una proyección de futuro avalada por el brillante discurso estético purista que número a número *L'Esprit Nouveau* va perfeccionando y ampliando hasta otorgarle un alcance moral y social constantemente presente en sus textos.

44 Léonce Rosenberg: *Parlons Peinture (II)*; *L'Esprit Nouveau* nº 7 abril 1921, p. 748

45 Ozenfant y Jeanneret: *Sur la Plastique*; *L'Esprit Nouveau* nº 1 octubre 1920, p. 45



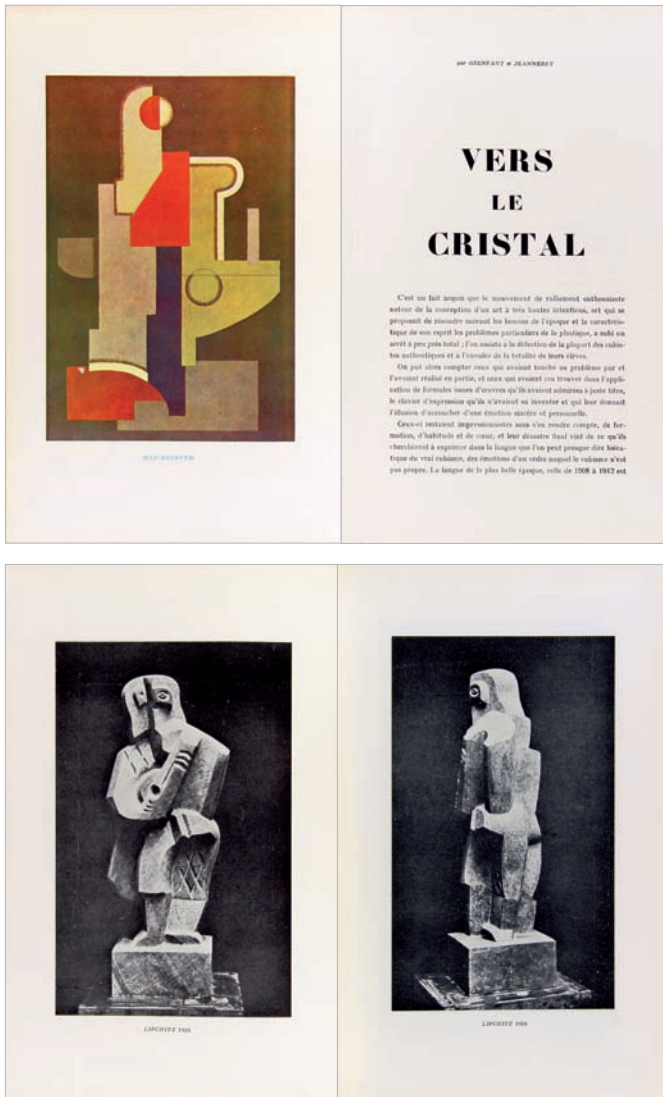
Cubismo en L'Esprit Nouveau. Ozenfant et Jeanneret: *Le cubisme, deuxième époque, 1912-1918*; L'Esprit Nouveau n° 24 junio 1924, sin paginar. 1ª página y pliego con obras de Archipenko y Severini.

Así, la revista de arte y estética *L'Esprit Nouveau* constituye sin duda uno de los más decididos y probablemente efectivos proyectos estéticos teórico-prácticos de aquellos años. La línea crítica manifestada en sus artículos sobre arte, queda definida principalmente por las ideas del Purismo propuestas por sus directores -ideas a las que se reserva un apartado específico en este estudio-, y supone un reconocimiento del cubismo como único precedente inmediato de cuanto en las artes pueda merecer el calificativo de moderno. Sin embargo, la estética propuesta desde la revista pone distancias, en realidad estratégicas, respecto a su respetado precedente: *“Entre todas las escuelas de pintura recientes, solo el cubismo ha presentado las ventajas de la elección de objetos seleccionados y de su asociación fatal. Pero, por un paradójico error, el cubismo en lugar de extraer las leyes generales de estos objetos, no ha mostrado sino aspectos accidentales, hasta tal punto que incluso ha recreado sobre esta idea errónea formas arbitrarias y fantásticas. El cubismo ha hecho pipas cuadradas para asociarlas con cajas de cerillas, y botellas triangulares para asociarlas a vasos cónicos. / (...) Si los cubistas se han equivocado, es porque no han investigado en la elección de sus temas los constituyentes invariables que pueden constituir un lenguaje transmisible, universal.”*⁴⁶ Se puede, por lo tanto continuar y actualizar el cubismo si se le rescata de las debilidades de una percepción sensible contingente y se constituye un sistema estético para los creadores donde, como en un teclado⁴⁷, cada nota, cada forma o color elemental responda inequívocamente a un valor establecido acorde a nuestra psicología perceptiva, universal por tanto, donde la combinatoria entre estos valores elementales de común comprensión y otros secundarios de libre elección por la sensibilidad del artista, dé como resultado un arte al tiempo comunicable y poético, *“una pura creación del espíritu”* tal como Le Corbusier titula uno de los más apasionados artículos que sobre arquitectura escribiera para su revista. El teclado purista se va afinando, aunque probablemente más en sus resultados teóricos que en las distantes obras-tesis que producen sus reflexivos autores.

“Hacia el cristal”. En 1924 el grupo purista parece volver la vista atrás para reconsiderar nuevamente el cubismo: en mayo y junio publican en dos entregas una breve historia del cubismo, en julio un artículo en el que bajo el sugerente título *“Hacia el cristal”* se reivindica de forma definitiva la herencia cubista y a sus activos maestros. En *“El cubismo, primera época 1908 – 1910”* se pone de relieve que el cubismo

46 Ozenfant et Jeanneret: *Le Purisme*; L'Esprit Nouveau n° 4 enero 1921, p. 369

47 *“¿Qué es un piano?, se preguntan los puristas, una elección de sonidos necesarios y suficientes. (...) ¿Se imagina un piano que tuviera 73.000 sonidos diferentes? Los pintores están ahí. También, literatos y plásticos están obligados, cada uno por su cuenta, a pasar la mejor parte de su vida creándose un piano; ¿quién nos dará el diccionario de las formas, los colores y las palabras necesarias y suficientes? Pianos. ¡Felices los músicos!”* Ozenfant y Jeanneret: *Nature et Création*; L'Esprit Nouveau n° 19 julio 1923, (sin paginar).



Cubismo en L'Esprit Nouveau. *Hacia el cristal*, Ref. en nota 49. a) Willy Baumeister, fuera de texto color; b) 1ª página; c, d) Jacques Lipchitz.

aún no ha sido asumido por un público que todavía está digiriendo las novedades impresionistas; pero, de hecho, todo ha cambiado irremediamente y hoy, se dice, nadie pinta ya como se hacía antes de su aparición y el propio público, sin saberlo, vive en un entorno marcado por el cubismo⁴⁸. El último análisis y también el más completo y contextualizado que efectúa el grupo sobre el cubismo y sus avatares, es el efectuado en “*Hacia el cristal*”. Las entusiastas adhesiones a una lengua tan hierática y estricta como la desarrollada entre 1908 y 1912, se afirma, creó una suerte de “*Sociedad Anónima del Cubismo*” formada por pintores que en realidad aún se sentían impresionistas. El público tuvo razón al rechazarla. Pero, “*Si bien se mató a la letra y si las artes menores la rematan tan alegremente en las frivolidades y las diversiones, el espíritu que pertenece a los creadores quedó y sigue su camino. (...) La pretendida quiebra del cubismo es simplemente la de los que siempre fueron meros reflejos. (...) Hoy, pues, el problema se concentra alrededor de algunos artistas que, desde el principio de sus búsquedas, han seguido siempre una idea motriz unitaria que les condujo según sus temperamentos a expresiones fuertemente individualizadas. (...) No es posible, en efecto, espectáculo más diverso que el de las obras de Braque, Gris, Laurens, Léger, Lipchitz, Picasso.*”⁴⁹ La crítica

certificó, pues, la defunción del cubismo: “*Los críticos de arte, contentos y aliviados, siguieron el entierro de esta escuela cubista, saludando la aurora de una era nueva donde no serían aplicadas más fórmulas mecánicas que esterilizarían el espíritu*”⁵⁰ y lo archivó, se continúa afirmando en el texto, como la única consecuencia positiva, incluso agradable del cubismo, entre las artes aplicadas.

El texto, uno de los más lúcidos de la época respecto a la situación del cubismo, continúa con reflexiones más puramente estéticas. Aunque el cubismo, se dice, no les da a los críticos la fácil ocupación que la producción naturalista les reporta, la fuerza que proviene del interior y se manifiesta mediante el cubismo permanece. Pero permanece en los verdaderos cubistas, siempre tan imperturbables, siempre manteniendo viva su influencia; permanece como vínculo entre naturaleza y razón que halla en los

48 “El público no comprende todavía nada de estas obras que constituyen el honor más puro de la nueva pintura. Pero si observamos bien, el ojo del público ha cambiado también; acepta en alguna medida, ciertos objetos, ciertos ornamentos que son la decocción (vulgarización) del cubismo puro. Entre los propios pintores, incluso entre los que se burlan de este movimiento histórico, nadie (entre los que pueden tomarse en consideración) pinta como se podía pintar antes de 1912. / Y a pesar de la reacción brutal del naturalismo y la pintura de concesión, estamos persuadidos de que el cubismo ha marcado verdaderamente la ruptura con la pesada tradición de usos parásitos del arte y que el espíritu que eclosionó en ese momento continuará animando las grandes obras expresivas en el porvenir de la época.” Ozenfant et Jeanneret: *Le cubisme, Première époque, 1908-1910*; L'Esprit Nouveau nº 23 mayo 1924, (sin paginar)

49 Ozenfant et Jeanneret: *Vers le Cristal*; L'Esprit Nouveau nº 25 julio 1924, (sin paginar)

50 Ibídem. (sin paginar)

valores de la geometría y la armonía, de orden en definitiva, su representación más fiel. El cubismo es la representación quintaesenciada del encuentro de la sensibilidad humana con la naturaleza. Su influencia va más allá de la anécdota formal o estilística y constituye un ideal: *“En conjunto y a pesar de los coeficientes personales, una tendencia hacia lo que podríamos representarnos diciendo: tendencia hacia el cristal. El cristal está en la naturaleza, uno de los fenómenos que más nos asombran porque nos muestra claramente esta tendencia hacia la organización aparente geométrica. La naturaleza nos muestra a veces el modo en el que se construyen sus formas por el juego recíproco de las fuerzas internas y de las fuerzas externas. El cristal que brota, se detiene por fuera según las formas teóricas de la geometría y el hombre se complace con estas disposiciones porque encuentra allí como una justificación de sus concepciones abstractas de la geometría: el espíritu del hombre y la naturaleza encuentran un factor común, un terreno de armonía, en el cristal, en la célula, por todas partes dónde el orden es sensible hasta el punto de justificar las leyes explicativas de la naturaleza que la razón se complació en promulgar.”*⁵¹

Esa equivalencia entre natural e ideal, entre razón y naturaleza, esa transparencia de formas e intenciones, de ideas y estructuras, característica del cubismo tanto en su concepto como en su visualidad (algo que constituía también un fin para la arquitectura o, por ejemplo, para la escultura del constructivismo conocida en París principalmente a través de las producciones escenográficas y arquitectónicas), permitía pensar en el cubismo como cosa mental: *“Analizado en sus comienzos, tanto en Metzinger como en Picasso o Braque, el cubismo constituye, sin embargo, desde su nacimiento, una forma de arte conceptual. / Así, el deseo de evocación nunca ha formado parte de las preocupaciones artísticas de Jean Metzinger.”*⁵²; o si se prefiere como suprema actividad del espíritu, cota máxima en las actividades intelectivas humanas. Otras formas de arte, la pintura de representación naturalista, o la pintura de escenario, o la canción de moda *Phi-Phi*, por ejemplo, pueden proporcionar otros placeres, son cosas válidas pero en otro orden. El cubismo *“Es simplemente otra cosa, como una fuga de Bach es otra cosa que la Pastoral; tal como dijo Raynal: el cubismo es otra cosa.”*⁵³ El camino para los desarrollos abstractos implícitos en estas interpretaciones puristas queda entreabierto, aunque en el ambiente parisino se tardará aún en aceptar la completa anulación del referente figurativo.

Maurice Raynal. Uno de los colaboradores habituales de la revista en artículos y secciones dedicados al arte y los libros, el respetado crítico Maurice Raynal que, poco dado a fáciles adscripciones estilísticas, suele preferir valorar las obras en sus propios términos⁵⁴, percibe con mayor distancia los objetivos del tándem purista y no duda en establecer las correctas vinculaciones entre esta nueva escuela y su matriz cubista. En su artículo, sumamente elogioso, con motivo de la exposición de Ozenfant et de Jeanneret en la *Galerie Druet*, retoma argumentos ya expuestos desde el propio purismo e introduce una interesante vinculación con el concepto ya en ese momento muy extendido de Vuelta al orden: *“Por otra parte, en lo que respecta a los esfuerzos contemporáneos, hay que felicitar a Ozenfant y a Jeanneret por haber obligado al más elevado entre ellos, a saber, el cubismo, a respetar las directivas más sanas del arte minando los rechazos agotadores e inútiles que amenazaban su propia existencia. / (...) Temen (Ozenfant y Jeanneret) que el culto de las bases plásticas que entre otros datos estuvo en la base del cubismo, sea sustituido por el culto de una fórmula, avatar que, por otra parte, viene siempre a continuación de toda invención. Su audacia es pues volver al orden (rappeler à l'ordre) de la frescura de imaginación a los sucedáneos necesariamente degenerados*



Maurice Raynal c. 1920

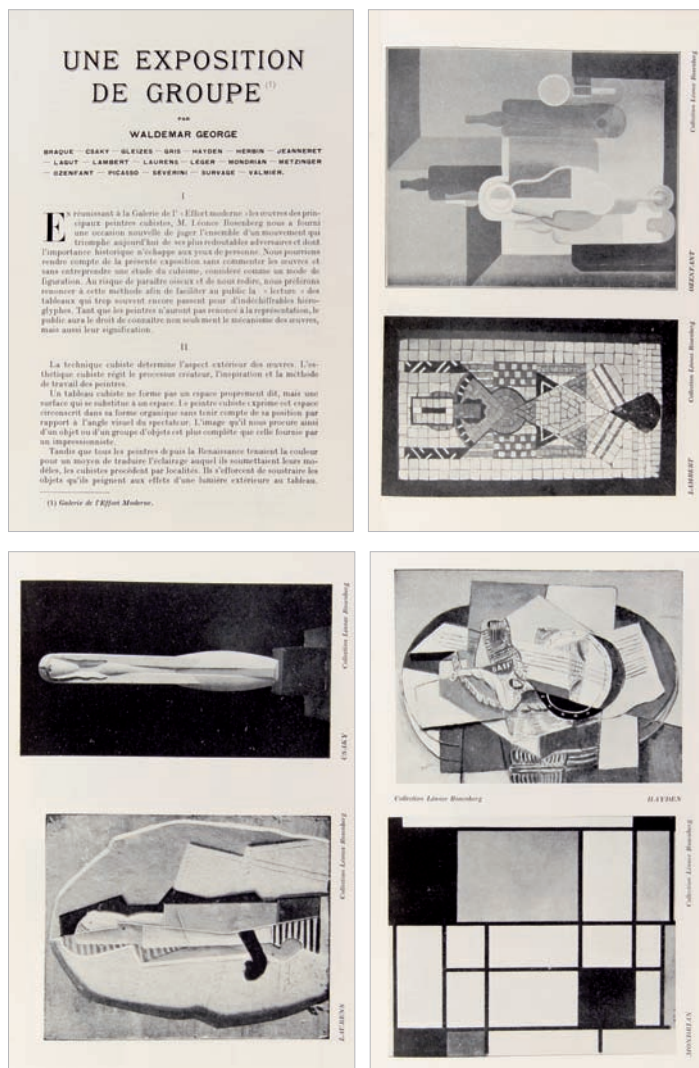
51 Ibídem, (sin paginar)

52 Waldemar George: *Jean Metzinger*, *L'Esprit Nouveau* n° 15 febrero 1922, p. 1781

53 Ozenfant et Jeanneret: *Vers le Cristal*, *L'Esprit Nouveau* n° 25 julio 1924, (sin paginar)

54 Por ejemplo, en sendos y muy amplios artículos publicados en *L'Esprit Nouveau* sobre Léger y Juan Gris sorprende el cuidado con que Raynal centra su crítica en lo más personal de cada uno de ellos, evitando cualquier vínculo de escuela y cualquier referencia al cubismo.

que provienen de ese error. Temen justamente que una fantasía, una fantasía desenfrenada, venga a injertarse incluso en el más desinteresado de los esfuerzos; temen ver la aparición de los fauves del cubismo como hubo los del impresionismo. Hablamos de una llamada al orden de la frescura de imaginación; mejor aún, se trata de una llamada al orden puro y simple de la naturaleza humana”⁵⁵. Retengamos este interesante vínculo establecido por Raynal entre la idea de vuelta o retorno al orden y el Purismo para cuando algo más adelante se aborden algunos aspectos de uno de los procesos culturales más característicos del período de entreguerras, el “*Rappel à l'ordre*” en el que las recuperaciones puristas del cubismo tienen plena cabida.



Cubismo en L'Esprit Nouveau. *Una exposición de grupo*, Ref. en nota 56. a) 1ª página; b, c, d) Algunas páginas de imagen del artículo (c: Laurens y Csaky)

sobre cubismo más centrado y extenso de cuantos de él hemos documentado en este estudio. En él proclama la pertinencia y el triunfo de esta escuela -“*M. Léonce Rosenberg nos ofreció una nueva ocasión de juzgar el conjunto de un movimiento que triunfa hoy de sus adversarios más temibles y cuya importancia histórica no escapa de los ojos de nadie*”⁵⁶- y se propone “*facilitar al público la 'lectura' unos cuadros que pasan todavía demasiado a menudo por indescifrables jeroglíficos*”. Se pone así manos a la obra en la dirección propuesta por la revista orientada a hacer comprender e imponer lo que se dio en llamar el espíritu nuevo, los beneficios y pertinencia contemporánea de la modernidad por ellos representada.

Con una expresión clara y concisa va desggranando algunos de los que ya eran lugares comunes en la

Waldemar George y el cubismo. Es inevitable centrar la atención en *L'Esprit Nouveau* por ser, como se ha indicado, el medio militante del momento y el único en generar un discurso teórico sistemático sobre lo moderno bajo su acepción de “espíritu nuevo”. Esta modernidad que tiene en el ejemplo de la máquina y la actividad ingenieril su modelo de acción en el mundo, y en determinada consideración del cubismo el artístico, tiene como hemos visto, muchos enemigos pero poco organizados, carentes de un proyecto más allá de las producciones individuales, sin llegar nunca a crear un corpus crítico capaz de enfrentarse en el terreno teórico. *L'Esprit Nouveau*, por el contrario, tendrá destacados compañeros de viaje en unos pocos críticos, pero que cuentan entre los más prestigiosos del momento, Waldemar George, al igual que Raynal, es uno de ellos.

En junio de 1921, Waldemar George se siente en la obligación de informar a los lectores de *L'Esprit Nouveau* acerca de las razones que animan a la estética cubista antes de pasar a comentar la importante exposición de arte cubista propuesta por L'Effort Moderne. En “*Una exposición de grupo*” este crítico desarrolla su texto

55 Maurice Raynal: *Ozenfant et Jeanneret*; *L'Esprit Nouveau* n° 7 abril 1921, p. 807

56 Waldemar George : *Une exposition de groupe* ; *L'Esprit Nouveau* n° 9 junio 1921, pp.1023-1037, 18 ilustr. p. 1023

interpretación del cubismo: “*Un cuadro cubista no forma un espacio propiamente dicho, es una superficie que sustituye a un espacio. El pintor cubista expresa este espacio circunscrito en su forma orgánica sin tener en cuenta su posición con relación al ángulo visual del espectador. La imagen que nos proporciona así de un objeto o de un grupo de objetos es más completa que la propuesta por un impresionista.*”⁵⁷ En cuanto a la gran distancia que esta escuela ha marcado respecto a la tradición comenzada en el renacimiento, el crítico hace ver cómo, frente a la ventana perspectiva y el color derivado de las iluminaciones ilusionistas, el cubismo recupera el plano natural de la representación bidimensional y el color local que define a los objetos propiamente. Al mantener la referencia al objeto, el cubista pone de manifiesto estos recursos y su transcripción del sujeto se libera de la imitación y la copia: “*Los pintores renuncian a la aplicación de las leyes que rigen el mecanismo del ojo, considerada hasta aquí como único medio de conocimiento. / Las dimensiones de los objetos en un cuadro cubista no varían según los planos plásticos. El pintor da su plano geométral, es decir su verdadero tamaño, sin tener en cuenta la deformación perspectiva.*”⁵⁸

Consignadas estas y otras consideraciones básicas, muchas de ellas establecidas ya en textos precedentes como el que surgió del encuentro entre los futuros directores de *L'Esprit Nouveau, Après le Cubisme* (1918), suerte de primer manifiesto del Grupo purista, el crítico introduce los temores de actualidad sobre futuros desarrollos de esta escuela. Advierte en primer lugar de que la metodología cubista no es ninguna garantía en sí misma, se hace eco así del desprestigio sufrido por un arte vulgarizado por pintores en busca del éxito rápido que la moda moderna también puede procurar, pero desprovistos de talento. “*La estética cubista abastece al pintor de un lenguaje nuevo, y reglamenta su trabajo manual. Se lo dispensa de pintar sobre modelo, lo fuerza a ver y concebir no en objetos, sino en colores y en formas. No puede no obstante ponerlo al amparo de los errores y facilitarle la solución de los principales problemas que se le presentan y que se debe plantear el espíritu de un artista contemporáneo.*”⁵⁹ A continuación Waldemar George introduce la discusión sobre los límites y grados de abstracción admisibles en la interpretación cubista, evitando respuestas fáciles a un problema complejo, de hecho Mondrian figura en la exposición y en la selección de imágenes ofrecidas en el artículo, con una obra neoplasticista. Conociendo la amplitud del gusto de Waldemar George que aceptaba para la época la simultánea multiplicidad de lenguajes artísticos, su visión del cubismo está orientada a determinar las reglas que son específicas de este lenguaje, y la principal es distanciarse de la imitación, pues la normativa cubista es una aplicación del espíritu que se sirve de lo real y se manifiesta a través del objeto, sin embargo, si este se impone entonces resurge como apariencia y deformación absurdamente monstruosa. “*Pero es cosa del artista y solo del artista espiritualizar su obra. Incluso estando en posesión de las fórmulas constructivas cubistas, creará, si no puede evadirse de la realidad, monstruos verosímiles.*”, afirma el crítico rememorando una reflexión de Lipchitz. Cuando Waldemar George, tal y como veremos, analiza la estatuaría de Maillol, encuentra también un distanciamiento de la realidad imitativa, de distinto carácter ciertamente, pero tan esencial y espiritualizado como el determinado por una buena práctica cubista, los valores formales siempre son la base de obra: “*Una obra de Rafael, de Poussin, de Renoir o de Cézanne es tan pura, tan abstracta, tan indescifrable como el cuadro cubista aparentemente más hermético.*”⁶⁰

En buena lógica, pues, el mayor o menor distanciamiento de los datos ofrecidos por el objeto de representación no determina las cualidades plásticas de la obra que pasa a ser una cuestión de coherencia lingüística en cuanto a sus propias determinaciones formales y expresivas y no se sabría donde establecer los límites de la representación; aún menos en el caso del cubismo: “*Los problemas estéticos se entrelazan y se complican al infinito. Pero podemos reducir el número procediendo con método. Así es como muchos pintores se preguntan si un equivalente abstracto del espacio o del volumen, un equivalente que no de la menor ilusión del hecho representado, puede ser conforme al espíritu del arte. Pensamos que, admitido el hecho*

57 Ibidem, p. 1023

58 Ibidem, p. 1024

59 Ibidem, p. 1025

60 Ibidem, p. 1026

artístico, el pintor tiene en la naturaleza un repertorio simple de las formas, pero se dispensa de evocarlos y la sacrifica francamente a las leyes del cuadro.”⁶¹ Tras esta sorprendente aceptación, al menos por pasiva, de la posibilidad abstracta, Waldemar George continúa presentando ya las obras y artistas concretos presentes en la exposición⁶². Es cierto, sin embargo, que cuando el crítico se centra en la cualidad abstracta de algunos de estos artistas, manifiesta una opinión poco favorable a esta posibilidad. Así es cuando asimila a la decoración el arte de algunos de ellos: “Herbin y Lambert practican una forma de decoración geométrica cuyo papel está por determinar. Survage bordea igualmente un arte de esencia ornamental. (...) Mondrian se revela incapaz de inscribir en un marco un organismo formal incluso si es poco homogéneo.”⁶³ En cualquier caso, la actitud hacia la abstracción de la mayor parte de la crítica de tendencia moderna parisina será fundamentalmente escéptica cuando no abiertamente contraria.

Las siguientes opiniones de Waldemar George acerca del cubismo, hay que buscarlas ya en su revista *L'Amour de l'Art*. Durante los años en que Waldemar George dirige de facto esta revista (antes de 1923 hasta enero de 1927), deja sus colaboraciones en *L'Esprit Nouveau* e imprime a *L'Amour de l'Art* un carácter ecléctico con el que, sin dejar de ser una revista muy formal, las manifestaciones de lo mejor del Art vivant convivirá con una cierta dedicación a los maestros cubistas y el interés por asuntos modernos. Este eclecticismo es reflejo, sin duda, del amplio abanico estético al que fue sensible su director, amplitud de gusto que manifestó constantemente y que permitirá, por ejemplo, la inclusión de los escultores cubistas junto a los más tradicionalistas. Todo ello convierte a *L'Amour de l'Art*, hasta 1927, en buen barómetro con que contrastar la situación del momento. Mejor, desde algunos puntos de vista, que la sectaria, como no sin cierta razón acusaba Vauxcelles, revista de Ozenfant y Le Corbusier o la unipersonal *Cahiers d'Art*, definitivo monumento de la modernidad, puesto en pie y constantemente sostenido por Christian Zervos. La fidelidad de la crítica y de los propios artistas a la escuela cubista pierde intensidad según avanza la década, pero se mantiene con sorprendente firmeza al menos hasta su mitad.

En 1924 -es decir a un paso de la importante *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de 1925- Waldemar George ofrece desde *L'Amour de l'Art* un buen ejemplo de ello en el preámbulo a un artículo sobre Louis Marcoussis. En ese texto se puede apreciar una vez más la actitud defensiva respecto a un entorno artístico que nunca aceptó completamente el cubismo, pero también las primeras prevenciones concretas contra la “creación pura”, es decir la abstracción, a la que siempre fueron contrarios los valedores parisinos del cubismo, que solo comenzarán a aceptarla pasado 1930. En él, Waldemar George aún defiende intensamente -su postura cambiará terminada la década- la absoluta actualidad del cubismo cuyo lenguaje a pesar de corresponderse con el estilo “elíptico” y esquemático propio del modo de pensar del mundo moderno, no estaría, según afirma, lejos del espíritu clásico⁶⁴.

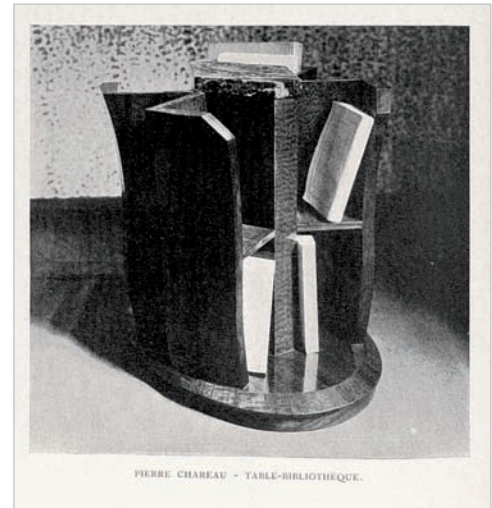
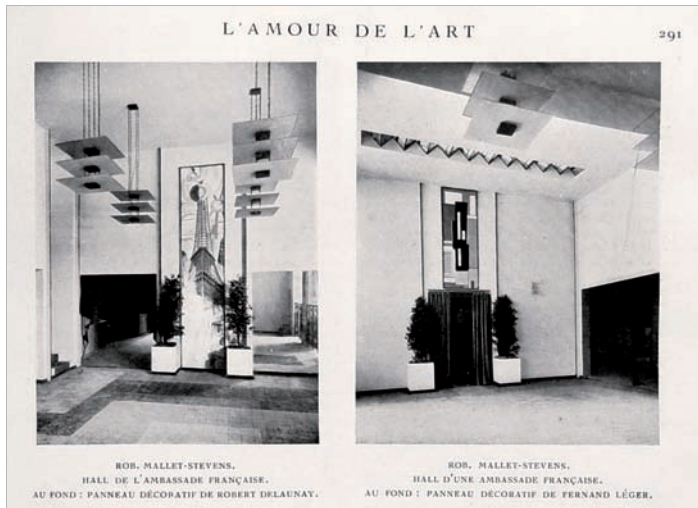
Consumación del cubismo: 1925. Estas luchas entre tradición y modernidad, por una parte, y entre unas u otras concepciones de lo moderno, por otra, forman parte de un ciclo que, de algún modo,

61 Ibidem, p. 1026

62 Según la referencia dada en el propio artículo: Braque - Csaky - Gleizes - Gris - Hayden - Herbin - Jeanneret - Lagut - Lambert - Laurens - Léger - Mondrian - Metzinger - Ozenfant - Picasso - Sévérini - Survage - Valmier.

63 Ibidem, pp. 1026-1028

64 Se trata de un conciso y exaltado compendio de los temas ya tratados que vale la pena citar ampliamente: “¡El cubismo ha muerto, el cubismo ya no existe! Parece que la mayor parte de los pintores abandonan este sistema de expresión con fama de hermético. Parece que la acción concertada de los críticos tiende a desacreditar un arte que pasa por ser un juego de espíritu alejandrino para uso de intelectuales insensibles a los encantos de la naturaleza. Pero si una obra cubista, realidad plástica, no es conforme a una realidad de esencia visual no por ello es ‘pura creación’ El aspecto oscuro de los cuadros cubistas deriva del modo empleado por los pintores que enuncian su pensamiento mediante un lenguaje hecho de alusiones sumarias a los objetos que representan. Este aspecto es, pues, una consecuencia natural, fatal, inevitable y en absoluto una fórmula a priori, un estilo decorativo o bien un simple efecto de escritura. (...) Sin embargo el lenguaje de estos pintores cubistas (...) no es tan diferente del lenguaje clásico. El carácter actual (viviente) de las pinturas cubistas reside, pues, más allá de la técnica o el aspecto de las obras. Esta pintura es nueva y actual porque corresponde al modo elíptico del pensamiento moderno. Está justificada por el espíritu y por la imperiosa necesidad que experimenta el hombre de hoy de concebir y actuar rápidamente, de usar formulas breves, términos esquemáticos y sustituir con el estilo conciso de los códigos señaléticos al estilo discursivo y oratorio.” Wlaldemar George : Louis Marcoussis; *L'Amour de l'Art* nº 11 1924, p. 334-336 (mal paginado) p. 334, 3 ilustr.



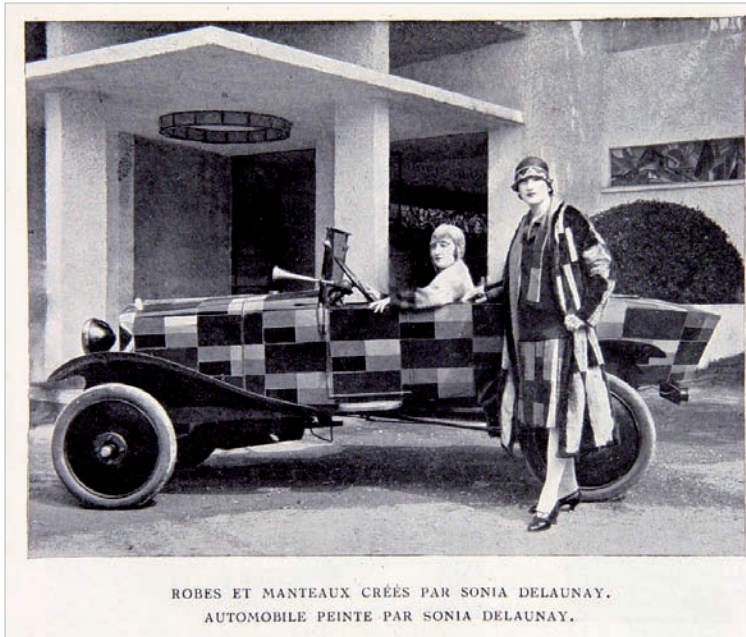
L'Amour de l'Art: a) *Exposición de artes decorativas e industriales de 1925*, Ref. en nota 65. Interiores de Mallet-Stevens para la Exposición de 1925 con pintura moderna. b) Henri Clouzot: Título desconocido ¿Artes decorativas? 1924, Ref. en nota 163. Mueble de Pierre Chareau.

culmina con la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas de 1925*, al menos en lo que se refiere a la disputa del cubismo que hasta aquí se ha presentado. Así parece percibirlo, convencido de la victoria, Waldemar George en el artículo de presentación de la larga serie de excelentes reportajes que la revista dedicará a la exposición a lo largo del año de su celebración: “*Hace diez años aún, los raros pintores cubistas que hablaban de la virtud específica de las líneas y de los colores, eran calificados por la prensa de locos sino de charlatanes. Hasta 1925 la prensa ha persistido en su actitud. A excepción de Apollinaire, de Salmon, de Raynal, Laugier, André Lhote, Ozenfant y de quien firma estas líneas, los críticos de arte franceses han sido unánimes en su condena a las teorías cubistas, recientemente aún, a pesar de la gran lección de la exposición, Louis Vauxcelles proclamaba el fracaso. Pero, mientras el estético rechazaba rendirse a la evidencia, los comerciantes e industriales adoptaban naturalmente, sin ideas preconcebidas, un lenguaje plástico que correspondía a necesidades nuevas.*”⁶⁵ Lo cierto es que en el terreno más específicamente artístico lo que estaba ocurriendo es que en mayor o menor medida los artistas del cubismo, empezando por Picasso, pero de un modo también perceptible los dos máximos exponentes de la escultura cubista Lipchitz y Laurens, comenzaban a girar su vista hacia la vitalidad del grupo surrealista. Lo que para Waldemar George y otros teóricos suponía la consagración definitiva de una estética, para los artistas supuso el indicativo de que aquello, el cubismo, había, ahora sí, realmente acabado, había, por así decir, muerto de éxito con la estandarización (el estándar constituyó uno de los grandes temas de Le Corbusier) de sus formas, lo que fuera síntesis intelectual e ideal de lo real pasa a ser ello mismo real, el ciclo se cierra con éxito, tal vez, pero sin continuación posible.

Cuando se retome la herencia constructiva del cubismo, tras la liberación psicológica aportada por el surrealismo, unos derivarán en la abstracción, otros en figuraciones personales, otros no sobrevivirán artísticamente. En cualquier caso, la modernidad entra en un período de estabilización y una parte de la burguesía que prefiere definitivamente los asientos de tubo de acero cromado y, como quería el espíritu nuevo, comienza a rechazar el “mal gusto del ornamento”, ha interiorizado ciertamente el mensaje formal del arte y la arquitectura modernos. En 1926, Christian Zervos ya no necesitará justificar la no inclusión entre las páginas de su *Cahiers d'Art*, de nada que no responda al proyecto moderno tal como él lo entiende, y no veremos en ellas ni uno solo de los pintores de enorme prestigio que en ocasiones se calificaron como poscezannistas y muy pocos de los que suelen incluirse en la Escuela de París, ni uno solo de los escultores tradicionalistas que llenaban las páginas de *L'Amour de l'Art*. Y esto no le impidió prosperar editorialmente y crear la revista de arte más influyente del siglo XX, con suscriptores por todo mundo. Naturalmente, desde la revista de Zervos se continuó teorizando sobre el cubismo y sustentando

⁶⁵ Waldemar Georges: *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925, Les tendances générales*; *L'Amour de l'Art* n° 8 1925, p. 283-291, 16 ilustr.

activamente su herencia pero sin enemigos relevantes que hicieran necesaria ninguna reivindicación. Por lo tanto, la que fue durante el primer lustro de los años veinte una polémica fundamental en la que se manifestaban las tensiones tradición-modernidad del momento, comienza a perder intensidad hasta quedar desactivada.



a) *L'Amour de l'Art* 1925, p. 326, Ref. en nota 194. Diseños de Sonia Dalaunay en la Exposición de 1925. b) *L'Esprit Nouveau* 1923, Ref. en nota 143. Figurín de Fernand Léger para el ballet *La Création du Monde* de Darius Milhaud.

Notas sobre el cubismo después de 1925.

El cubismo después de 1925. Hasta aquí se ha trabajado con la consideración del cubismo durante la primera mitad de la década de los años 20, pues esa consideración se situaba justamente en el centro de los intereses estéticos de la época. Después de 1925, como venimos afirmando, ese debate se da de hecho por concluido y los artistas renuncian a escuelas estilísticas en favor de poéticas personales. Sin embargo, la crítica debe, lógicamente pues los artistas que militaron en el cubismo siguen ahí, continuar tomando postura ante una escuela que en todo caso será considerada unánimemente como la principal manifestación del gran proceso de renovación moderno. La postura sostenida al respecto, sobre todo por los distintos críticos de *Cahiers d'Art*, particularmente por su director Christian Zervos y por E. Tériade, quedará reflejada en las partes de este estudio dedicadas a Lipchitz y a Laurens⁶⁶. Adelantar únicamente, una ilustración sobre la sensación de liberación que el abandono del cubismo como vía obligada de modernidad reportó a muchos artistas que militaron en él. La crítica también se hizo eco de ese sentimiento y consideró al cubismo como un paso necesario en el proceso moderno de crítica a la mimesis, como una metodología que permitió crecer a lo mejor del arte moderno sin caer en el capricho y el sentimentalismo literario, pero que debía de ceder para dar paso con entera libertad a los intereses personales más profundos de los artistas. Así, por ejemplo, E. Tériade encuentra en Lipchitz una naturaleza artística que se revela antes de su adhesión al cubismo, que es hasta cierto punto subyugada bajo la larga influencia de la escuela y que, finalmente, adquiere un cauce libre con el abandono de los preceptos geometrizarantes; entonces Lipchitz más que nunca podrá ser él mismo: “*El cubismo interrumpió provisionalmente la realización de esta primera aspiración. Pero tan pronto como el escultor encontró el medio de liberarse de todo lo que no era para él en el fondo y a pesar de sus brillantes resultados, sino una disciplina necesaria y un orden a poseer, su verdadera naturaleza reapareció de un golpe, (...)*”⁶⁷ Dejamos con este breve

66 Ambos escultores son tratados monográficamente en el Capítulo 8; *Los escultores del cubismo*.

67 E. Tériade: *À propos de la recente exposition de Jacques Lipchitz*; *Cahiers d'Art* nº 5 1930, pp. 259-265, 11 ilust., p. 262

apunte los argumentos respecto al cubismo surgidos en los medios del “modernismo” con posterioridad a 1925 que, como se ha indicado, tendrán cabida en las partes dedicadas en este estudio a los dos grandes escultores cubistas.

Respecto a la consideración del cubismo más allá de 1925, tiene también interés la apropiación que se hace del mismo desde los ambientes surrealistas. Vimos poco más arriba un ejemplo temprano en el comentario de Ribemont-Dessaignes sobre una exposición de Picabia, en el que es atacada la moda cubista, pero supimos igualmente que los surrealistas que se lo pudieron permitir asistieron a las “rebajas” cubistas de los fondos Kahnweiler. En “*El surrealismo y la pintura*” (1928)⁶⁸, Breton, que fue uno de los que aprovecharon aquella ocasión, da la posición oficial del grupo respecto a aquella primera revolución de la pintura. Hay que considerar que en 1928 el surrealismo no necesita ya las reafirmaciones basadas en oposiciones estratégicas, así Breton, aunque desprecia el término cubista, no se ocupa en críticas y simplemente obvia por completo las derivas de escolásticas del cubismo para ensalzar su momento revolucionario y, en consecuencia a sus iniciadores: Picasso a su entender está por encima del bien y del mal, él no necesita plegarse a la disciplina surrealista para ser el gran artista, tampoco Braque. En cuanto a la escuela cubista, es una equivocación como también lo sería, afirma, establecer una escuela surrealista⁶⁹ Una composición de 1913 debida a Braque acompaña en *La Révolution surréaliste* al texto citado; Picasso, particularmente, tiene gran presencia en las páginas de la revista⁷⁰

El cubismo según Carl Einstein. Como se sabe el surrealismo entendido como espíritu de época, no como escuela, tuvo muchas caras. Junto a la más reconocida representada por Breton, la de la disidencia aglutinada en *Documents* es la más influyente y críticamente poderosa. La presencia del cubismo en *Documents* es muy relevante, en ella tendrán cabida sus más importantes representantes, incluso, durante los dos breves años de existencia de la revista, se publica algún texto específico sobre el cubismo y se reseñan habitualmente sus exposiciones. Si ya puede parecer paradójico que la revista más activa contra la tradicional vinculación del arte con valores estéticos –*Documents* defiende el arte como valor de uso y busca constantemente sus razones profundas en las ciencias humanas, antropología, etnografía, religión, psicoanálisis, y no en las valoraciones formalistas-, más extraño puede aún resultar que sea justamente Carl Einstein, el más calificado colaborador respecto al arte de la revista y tan opuesto a interpretaciones esteticistas como el propio Bataille, quien se interese constantemente por rescatar al cubismo de las lecturas formales y puristas. A él se deben justamente, textos aparecidos en *Documents* sobre Picasso, Braque, Cézanne, Léger o Gris y un artículo dedicado al cubismo, “*Notas sobre el cubismo*”.

En ese estudio, Einstein parte, efectivamente, del papel del cubismo como dispositivo que libera de la representación mimética. Vincula en primer lugar, la representación figurativa con una maniobra tautológica destinada a procurar seguridad e inmortalidad en las mentes débiles que temen la muerte. “*¿Qué remedo de eternidad!*”. Su análisis del cubismo se establece alrededor de la noción de la desaparición del objeto que deja de presentarse como ajeno y se convierte en función de la visión: “*En lugar de dar el resultado de una observación se da el resultado de una visión que los objetos no interrumpen.*”⁷¹ La otra

68 El texto salió a lo largo de varias entregas en *La Révolution surréaliste* el año 1926 y cuenta con largas digresiones sobre Picasso, Braque o De Chirico entre otros contenidos. En su versión para el libro de 1928 sufre bastantes variaciones y es a esta a la que ahora nos estamos refiriendo.

69 “*A causa de todas estas consideraciones, le declaramos (a Picasso) enfáticamente uno de los nuestros, aunque sea tan imposible como desfachatado adaptar sus métodos al riguroso sistema de crítica que nos proponemos instituir. Si el surrealismo se ha trazado a sí mismo una línea de conducta, solo tiene que someterse a ella del modo que lo ha hecho Picasso y seguirá haciéndolo; al decir esto quiero ser muy exacto. Me opondré siempre al carácter restrictivo de cualquier tipo de disciplina (en nota: Incluso la disciplina ‘surrealista’) impuesta sobre la actividad de un hombre por quienes insisten por esperar más de él que de cualquier otro. La disciplina ‘cubista’ cometió esta equivocación hace ya tiempo. Tales restricciones pueden ser apropiadas para otros, más parece urgentemente deseable que queden exentos de ella Picasso y Braque.*” André Breton: *Le surréalisme et la peinture*; en Herschel B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid 1995, p. 436

70 En *La Révolution surréaliste*, por ejemplo, abundan ilustraciones de obras picassianas relacionadas con el cubismo entre las que cabe destacar la gran reproducción de Les demoiselles d’Avignon o la rara imagen de uno de sus relieves tan pocas veces reproducidos. También Braque aparece.

71 Carl Einstein: *Notes sur le cubisme*; *Documents* nº 3 junio 1929, p. 153



Carl Einstein: *Exposition de sculptures modernes; Documents* nº 7 1929. Algunas páginas de imagen. a) Laurens, *Construcción* cubista. b) Lipchitz, *Le Cri*. c) Bronce chino (relacionada con otro artículo pero situada en clara relación con *Le Cri*.)

cuestión que destaca es la traducción lingüística efectuada por el cubismo al no contravenir las leyes del plano propias de la pintura. Es a estas apreciaciones sobre la relación cubismo-mimesis y su adecuación a la convención bidimensional, a lo que Einstein dedica la mayor parte de un texto muy teórico y filosófico, solo al final aporta un argumento que repetirá en diversos registros cuando trate la obra de algunos artistas del cubismo; se trata de su negación de la consideración del cubismo como racional e idealista, su geometría hay que entenderla como un afán “tectónico” que lejos de un constructivismo racionalista se sitúa en el campo del mito por responder a una necesidad de apoderarse del mundo, de marcarlo con el signo humano⁷².

Cuando Einstein concreta en las obras y los artistas su consideración del lenguaje cubista, que el prefiere llamar tectónico, esta interpretación radicalmente antirracionalista del cubismo e, incluso, la vinculación expresa de ese arte tectónico al mundo imprevisible y pre-racional del mito y lo indiferenciado se hace más patente. Hablando sobre una serie de pinturas de 1928 debidas a Picasso, afirma: “En estos cuadros, la construcción se funda sobre una alucinación tectónica: pero solo se han retenido los acentos estáticos, los elementos que pueden oponerse a la huida de las visiones. Se constata una disciplina de la alucinación: la fluctuación de los procesos psicológicos es, por así decir, rechazada por el dique estático de las formas.”⁷³ Dentro del oscuro sistema anti-racional y anti-idealista en que se desenvuelve el pensamiento de Einstein, siempre asombrado ante la indiferenciación materialista sujeto-objeto de las culturas animistas o por el misticismo, la idea de alucinación tectónica parece expresar un máximo grado de libertad en la asimilación de lo real pues es previa a las elaboraciones cultas y los sistemas estéticos, es una libertad que se protege no solo de la visualidad que es distanciamiento respecto al objeto, sino también una psicología basada en el inconsciente individual o de la alucinación estable –“Se sale con él (Picasso) de la alucinación fatalista y estable de Freud, formula limitada en la que el inconsciente se representa, de forma metafísica, como una sustancia constante.”⁷⁴– propuesta por los surrealistas

72 “Queda una cosa importante. Estos cuadros imaginativos muestran una estructura completamente inventada. A causa de una cierta geometría de las partes figuradas, se ha pretendido que semejante pintura era racionalista. Pero esta objeción es fácilmente refutable, pues justamente a las épocas míticas corresponde casi siempre un arte tectónico, pero lo tectónico no es nunca un medio de reproducción. Podría decirse que a partir de 1908 la figura se vuelve funcional y que se humaniza. Constatamos una especie de animismo formal en el hecho de que ahora la fuerza vivificante no proviene del espíritu sino del hombre mismo. No se trabaja ya según la imagen de los dioses, sino según sus propias nociones. Por esto nos parece que las formas tectónicas, no siendo mensurables, son las formas más humanas, porque son signos de un hombre visualmente activo, agente él mismo de su universo que rechaza ser esclavo de formas dadas.” Ibidem, p.155

73 Carl Einstein: *Pablo Picasso: quelques tableaux de 1928; Documents* nº 1 abril 1929, p.35

74 Ibidem, p.35

bretonianos. Las construcciones de Picasso no ceden a esas tentaciones, le sirven para introducirse en terrenos siempre imprevistos, el uso de las formas tectónicas en él no implican por lo tanto sistematización o intento racional de explicación o asunción de lo real, sino, muy al contrario, disposición libre por puramente intelectual y antisentimental para abordar sin predisposición alguna la experiencia: *“Publicamos igualmente dos figuras –criaturas de una mitología de las formas. Estos cuadros no son ni comentarios ni paráfrasis de una realidad dada: provienen del más allá de una inmanencia inmediata. Es, en efecto, el centro psicológico que se encuentra más lejos del tipo imitativo, y la mayor parte de las obras de arte no son sino rodeos que tienen por objeto descubrir la alucinación inmediata. Esto es lo importante: Picasso no está sumido en las tendencias retrógradas de la imaginación, porque sus cuadros representan elementos psicológicos que aún no han sido adaptados y en los cuales la velocidad sobrepasa al conservacionismo biológico.”*⁷⁵

Tras estas bellamente crípticas consideraciones de Einstein sobre la *“mitología de las formas”* o *“la alucinación inmediata”*, puede repararse en un artículo del escritor judeo-alemán algo más directamente aplicado a los debates artísticos, se trata de *“Cuadros recientes de Georges Braque”*. Einstein reconoce en Braque un sentido de la pintura más reposado, poco dado a sorpresas y alucinaciones: *“La felicidad de la alucinación súbita cede el sitio a una consciencia casi religiosa de la más pura perfección pictórica. La pintura está acabada cuando la emoción queda enteramente velada.”*⁷⁶, sin embargo, esto que es una predisposición espiritual del artista, no debe confundirse con las seguridades de los sistemas, Braque es uno de esos constructores tectónicos que *“descubren las estructuras míticas y, ante todo, una arquitectura dominante; mientras que los diletantes de las matemáticas buscan sobre todo, un ersatz (sustituto) de la arquitectura”*⁷⁷ El intelectual critica con su habitual dureza las corrientes científicas del arte, las seguridades de la geometría entendida como sistema, y con ello no solo hace referencia a las formas más racionalistas del cubismo, como el purismo, sino especialmente a sus derivaciones últimas representadas por la abstracción parisina emergente de Cercle et Carré: *“También: los moralistas de la forma pura, predicadores del cuadrado, plenos de borrachera matemática. Su programa se parece desesperadamente a juegos de palabras metafísicos. Conocemos el veneno de la pureza profunda, del absoluto de pensionado, con cuya ayuda la pintura se da como una filial del Ejército de Salvación.”*⁷⁸

El cubismo para Einstein fue indicación de otra cosa completamente opuesta a la constitución de sistemas de aproximación e idealización de la realidad, fue en primer lugar una aproximación no visual sino propiamente intelectual al objeto que permitía una verdadera apropiación o fusión entre ese intelecto y fragmentos de realidad que actuaban como metonimia del estar en el mundo. La tectónica cubista es la construcción del estar del artista en el mundo, una constante partida y llegada hacia y desde lo real. Nada más alejado de este ejercicio de consciencia libre pero sujeta al mundo, que la fantasía de la inconsciencia bretoniana. Valdría pues la pena, parece sugerir Carl Einstein, mantenerse en los datos y la objetividad que el cubismo bien empleado ha sabido generar, antes, ciertamente, que entregarse a realidades inventadas y literarias o bien a academias matemáticas que falsean igualmente la subterránea complejidad del mundo; a su lado el cubismo entendido como tectónica, tuvo y conserva en sus grandes artistas la capacidad de generar documentos tan poderosos como los que tantas culturas supieron depositar en sus construcciones, siempre axis del mundo y condensaciones de la experiencia: *“El cuadro es una contracción, una parada en los procesos psicológicos, una defensa contra la huida del tiempo, y así una defensa contra la muerte. Podría hablarse de una concentración de sueños. / (...) / Es justamente la significación concreta de cada obra de arte, su lado arbitrario y alucinatorio, lo que nos salva del mecanismo de una realidad convencional y de la estafa de una continuidad monótona.”*⁷⁹

75 Ibidem, p.38

76 Carl Einstein: *Tableaux récents de Georges Braque*; **Documents** nº 6 noviembre 1929, p. 296

77 Ibidem, p. 290

78 Ibidem, p. 290

79 Carl Einstein: *Aphorismes méthodiques*; **Documents** nº 1 abril 1929, pp. 32 -34

2. II. EL ESPÍRITU NUEVO

CAPITULO 2. El espíritu moderno: Estética y revistas en el proceso de implantación moderno.

2. II. EL ESPÍRITU NUEVO.

2. II.1. Estética y política.

El purismo.- Funcionalismo y autonomía.; *Presencia del espíritu nuevo.*; *El purismo*; La naturaleza y la botella.

Dimensión política del espíritu nuevo.- Conductores y conducidos.; Esprit Nouveau vs. Bauhaus.; Movimientos obreros y admiración por Lenin.

2. II.2. Tradición, modernidad, clasicismo.

L'Esprit Nouveau y Vuelta al orden.- Vuelta al orden -y todo lo contrario- en la revista del Purismo.; Modernidad y clasicismo.

Sobre los realismos.- Los realismos.; *Les Réalismes*.



Albert Jeanneret: *La rythmique*; L'Esprit Nouveau nº 2 noviembre 1920, pp. febrero 1922, pp. 183-189. Ilustración de p. 185

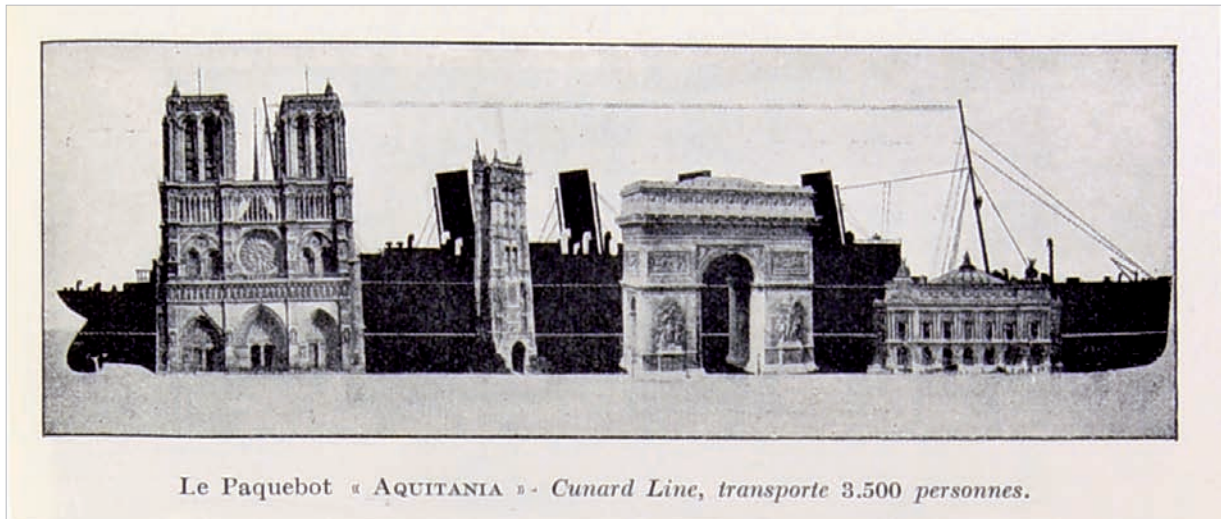
La aportación de la revista *L'Esprit Nouveau* al debate estético de los años 20 ha quedado ya indicada cuando algo más arriba fue presentada esta cabecera; su importancia es proporcional a la calidad de los artículos y los textos que constantemente presenta, y a la influencia que su línea editorial ejerce en la época. Por esta razón *L'Esprit Nouveau* y el grupo purista que la anima, tiene una notable presencia en esta primera parte del estudio dedicada a presentar los debates artísticos del momento y los términos estéticos que los caracterizan, siempre a través de su presencia en las revistas. El Purismo y las propuestas de Le Corbusier o de otros colaboradores de la revista, sobre cubismo, escultores, arquitectura o decoración, darán pie aquí a estudios particulares distribuidos en los capítulos o

partes donde estos asuntos encajan, resultando finalmente lo que será probablemente el retrato más completo de una revista de cuantos esta investigación ofrece. Dicho esto, para justificar la indicada dispersión y, también, algunas breves repeticiones o recordatorios exigidos en cada contexto, se propone en este apartado centrar la propuesta estética del purismo sin concretar de momento sus correlatos artísticos. Se hace a través de dos apartados bien diferenciados: En el primero se desarrollan las teorías estéticas puristas y sus implicaciones sociales y políticas. En el segundo se analiza su encaje dentro del proceso de Vuelta al orden y las relecturas clasicistas en él implícitas, es la parte del estudio en que la Vuelta al orden, ya aludida en la Introducción, es tratada más específicamente.

2. II.1. Estética y política

El Purismo.

Funcionalismo y autonomía. La ideología estética y moral del grupo purista supone un vía podría decirse que cartesiana -por francesa y por su extraño equilibrio entre lo empírico y lo racional-, hacia lo moderno,



Le Corbusier: *Des Yeux qui ne voient pas ... Les Paquebots*; *L'Esprit Nouveau* nº 8 mayo 1921, (sin paginar) Ilustración en la 3ª página del artículo.

que se reviste de argumentos aristocráticos e ilustrados para justificar su acción estética como necesaria para proveer el bienestar social. El funcionalismo que podría desprenderse de su admiración por lo mecánico es para ellos una guía y un punto de partida para un arte desinteresado y de autonomía absoluta cuyo modelo será, con ciertas rectificaciones la pintura cubista, género y estilo al que como vimos, se dedican numerosos artículos y comentarios. El purismo estaría entonces más próximo en sus intenciones a las investigaciones plásticas de la pintura, que en esos años de retorno al orden se hace radicalmente autónoma, que de opciones revolucionarias. Sería, también, una manifestación más de un espíritu de época compartido por muchos artistas y propuestas culturales del momento; como afirma Elia Espinosa: *“En el arte plástico del París que estamos considerando, es claro que el purismo fue una característica insistente en el ensimismamiento de la pintura abstracta: de un manotazo, la teoría del arte, excepto la del Bauhaus y, en parte, el surrealismo, negó en su contexto, la existencia de clases sociales, el origen también materialista del arte, y habló en pro del hombre y su mundo y capacidad interiores: ahí están las teorías del “arte por el arte”, la obra de Picasso durante los años de publicación de la revista, la obra plástica y teórica de Wasily Kandinsky, Piet Mondrian, Kasimir Malevich, y el purismo náutico de dadá”*⁸⁰.

“Presencia del espíritu nuevo”. Entre los muchos artículos que avalan esta ideología, en realidad todos los del grupo y los escritos separadamente por sus dos componentes en *L'Esprit Nouveau*, algunos se presentan con formato no argumental, como simples proclamas. En primer lugar los que anuncian las intenciones de la revista en su primer número: *“Presencia del espíritu nuevo”* y *“El espíritu nuevo”*; después, ya en el número 4 de la revista, el manifiesto del grupo formado por Ozenfant y Le Corbusier, *“El Purismo”*. Los dos primeros están dirigidos a todo el público potencial de la nueva publicación evitando concretar el discurso en actividades determinadas. Se proclama lo extraordinario del momento presente, auténtica culminación de un proceso de siglos que hay que saber ver y sobre todo aprovechar, un proceso que culmina en lo que la revista llama Espíritu nuevo y no simplemente espíritu moderno porque a su cumplimiento práctico se le otorga un valor trascendente⁸¹. En el advenimiento del espíritu nuevo no hay parcelaciones pues se manifiesta igualmente en todos los terrenos de la imaginación y la creatividad humanas, solo hay *“conductores”*, individuos capaces de precipitarlo: *“Pero es necesario ayudar a triunfar, de una manera deslumbrante, al espíritu nuevo, el cual aún no existe más que en algunos*

80 Elia Espinosa: *L'Esprit Nouveau*; Universidad Autónoma de México, México 1986

81 *“Hay un espíritu nuevo, un espíritu de construcción y de síntesis guiado por una clara visión de las cosas. Por lo tanto, se piensa que él anima, en la actualidad, la mayor parte de la actividad humana. (...) La historia nos muestra que las fuerzas liberadas en siglos de gran efervescencia y desorden, un día se conjugan y orientan gracias a un esfuerzo común. Vemos surgir, entonces, las grandes épocas. / Una gran época acaba de comenzar... pues todas las formas de la actividad humana se organizan según el mismo principio. / El espíritu de construcción y de síntesis, de orden y de voluntad consciente que se manifiesta de nuevo, es tan imprescindible a las artes y a las letras como a las ciencias, puras o aplicadas, o a la filosofía.”* (Sin firmar); *L'Esprit Nouveau*; *L'Esprit Nouveau* nº.1 octubre 1920, p. 3

*maestra de orden humano.*⁸⁶ Nuestra relación con la naturaleza es no obstante compleja, habitualmente se reduce a lo que acerca de ella nos dictan los sentidos, pero los sentidos son mero instrumento y los datos que aportan en el proceso de conocimiento quedan sujetos al juicio sobre el grado de acuerdo entre nuestras aspiraciones estéticas, que están dadas a priori como leyes universales en nuestra forma de percibir, y esos datos aportados por la sensibilidad; la capacidad para extraer de la experiencia sensible las grandes leyes universales determina la altura de la experiencia estética: *“Respecto al hombre, las sensaciones estéticas no tienen el mismo valor en intensidad o calidad; puede decirse que existe una jerarquía. / El grado supremo de esta jerarquía creemos hallarlo en ese estado especial de naturaleza matemática en que nos sitúa, por ejemplo, la percepción clara de una gran ley general (estado de lirismo matemático si se quiere); esto es mejor que el placer brutal de los sentidos; los sentidos tienen su parte, pues todo el ser está entonces como en beatitud. / El arte no tiene como finalidad el simple placer, sino alguna cosa de la naturaleza de la felicidad.*⁸⁷

Esta mezcla de teoría del conocimiento⁸⁸ kantiana, idealismo platónico y eudaimonía aristotélica se concreta en su aplicación a las artes en una teoría de la percepción razonablemente elaborada: Los elementos primarios de la plástica son el vehículo universal mientras la infinidad de elementos secundarios tienen un carácter más individual y preciso. Si solo se utiliza la primera categoría, el resultado puede ser formalmente poderoso pero pobre en resonancias humanas, surgiría un arte ornamental; si solo se utiliza la segunda (como generalmente hace el arte al uso) surge un arte de alusiones un arte sin bases plásticas cuyos sistemas simbólicos particulares hay que explicar constantemente. Las grandes obras del pasado se sustentan en los elementos primarios, por eso perduran. Desde luego, esos elementos primarios son esas leyes generales a que tiende la percepción cuando no se detiene en el placer del mero dato sensible; cuando tiende a la felicidad/verdad/belleza. *“(…) la arquitectura es hasta el presente, el arte que ha provocado con más fuerza estados de esta categoría. Se debe a que en ella todo se expresa mediante el orden y la economía. / El medio para realizar una obra de arte es un lenguaje transmisible, universal. (...) / La sensación superior de orden matemático solo puede nacer de la elección de elementos primarios con resonancia secundaria.*⁸⁹

Estas especulaciones filosóficas se van concretando a lo largo de este texto hasta descender a una suerte de teoría de la pintura o a establecer interesantes vínculos entre naturaleza y máquina. Respecto a lo primero, su visión del arte, concretamente de su pintura purista, Ozenfant y Jeanneret proponen, como vimos, despojar al cubismo, a su aceptada inspiración, de las debilidades que le habrían impedido acceder a un lenguaje universal: *“Si los cubistas se han equivocado, es porque no han investigado en la elección de sus temas los constituyentes invariables que pueden constituir un lenguaje transmisible, universal.”*⁹⁰ El purismo, en cambio, parece proponer un sistema artístico basado únicamente en las leyes más universales y necesarias; una auténtica ciencia del arte que postula el orden, que la matemática avala, la perfecta sintaxis, como máximo cumplimiento *de las propiedades universales de los sentidos y del espíritu*⁹¹. Así, el purismo, a pesar de todas sus consignas de aspecto funcionalista, entiende la pintura como actividad pura del espíritu, como quintaesencia de los datos aportados por la sensibilidad; radicalmente autónoma, especulación estética en estado puro.

86 Ozenfant et Jeanneret: *Le Purisme*; *L'Esprit Nouveau* nº 4 enero 1921, p. 370-371

87 *Ibidem*, p. 370

88 En el artículo que estamos analizando, se expone con detalle la teoría del conocimiento que se acaba de resumir bajo el epígrafe, *Sistema*, que ocupa varias páginas a partir de la 371.

89 *Ibidem*, p. 370

90 *Ibidem*, p. 376

91 *“El mayor deleite del espíritu humano es la percepción del orden y su mayor satisfacción, la sensación de colaborar o participar en este orden. La obra de arte es un objeto artificial que permite poner al espectador en un estado querido por el creador. La sensación de orden es de calidad matemática. La creación de la obra de arte debe disponer de medios con resultados ciertos. He aquí cómo hemos intentado crear un lenguaje que posea estos medios: / (...) Los elementos puristas son pues comparables a palabras de sentido bien fijado; la sintaxis purista, es la aplicación de medios constructivos y modulares: es la aplicación de las leyes que administran el espacio pictórico. Un cuadro es un todo (unidad); un cuadro es una formación artificial que, con los medios apropiados, debe tender a la objetivación de un “mundo” completo. Puede hacerse un arte de alusiones, un arte de moda, basado en la sorpresa y en las convenciones de cenáculo. El purismo intenta un arte que utiliza las constantes plásticas, escapa a las convenciones, se remite ante todo a las propiedades universales de los sentidos y del espíritu.”* *Ibidem*, p. 386



L'Esprit Nouveau. a) Le Corbusier (Sin firma): 1925, *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*; L'Esprit Nouveau n° 24 junio 1924 (sin paginar), página 12 del artículo. b) Maurice Raynal: *Ozenfant & Jeanneret*; L'Esprit Nouveau n° 7 abril 1921, pp. 807-832; Fuera de texto color con obra de Ozenfant.

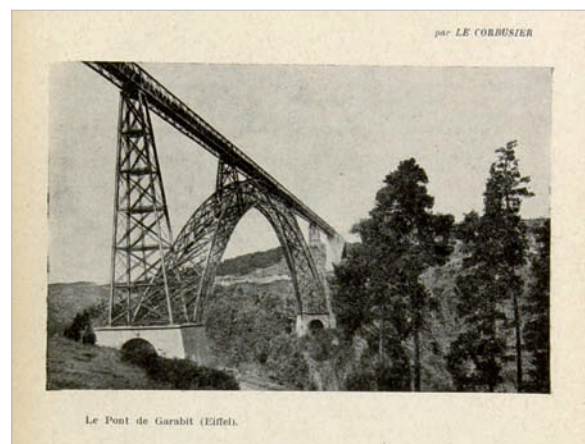
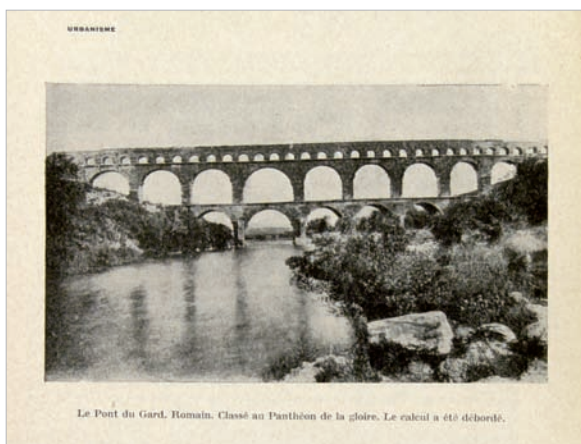
En cuanto a lo segundo, los paralelismos funcionalistas entre naturaleza y máquina, se trata de un asunto central en la teoría purista que introduce el concepto de *Selección Mecánica*, evidente y calculada analogía de la selección de las especies darwiniana y gran argumento del funcionalismo. El hombre y los seres organizados son producto de la selección natural, esta selección ha dado lugar a una depuración de las formas para que respondan a una óptima relación entre sus funciones, resistencias y contenidos, es decir a una suprema ley de la selección natural: la *Ley de Economía*. Del mismo modo, los productos de primera necesidad del hombre que son de algún modo su prolongación y complemento, depuran sus características hasta determinar la máxima funcionalidad; cuando determinado tipo de objetos de necesidad primaria encuentran una forma y un material altamente económicos quedan fijados para siempre, piénsese, demandan, en multitud de recipientes; con el tiempo solo cambiará su modo de fabricación. La máquina sería una culminación en este proceso de selección mecánica hacia la máxima economía, como expresa el famosísimo aserto: “*Si la naturaleza ciega que hace huevos, hiciera botellas, las haría sin duda semejantes a las que hace la máquina concebida por la inteligencia del hombre.*”

La naturaleza y la botella. Estos razonamientos que vinculan naturaleza/máquina como procesos evolutivos vinculados y sujetos a la ley de la economía, implican un argumento de autoridad del que pueden desprenderse toda clase de conclusiones. Ese positivismo llevado hasta el absurdo -*si la naturaleza tuviera que hacer una botella...*- tiene como lógico correlato una ideología de la necesidad o si se prefiere un determinismo casi religioso -y en su caso calvinista- del devenir humano en que el espíritu nuevo no podrá por menos de imponerse, un determinismo perfectamente coincidente con la ciencia del arte purista. A un darwinismo de la economía evolutiva corresponde una estructura social que sin caer en el despiadado darwinismo social del liberalismo del siglo XIX, sí debe basarse en el predominio de los mejores como guías responsables de un difuso e inexplicable bien común. “*El arte de nuestra época encuentra en su lugar cuando se dirige a los elegidos. El arte no es una cosa popular, ni mucho menos una amante de lujo. El arte sólo es un alimento necesario para los elegidos que tienen que retirarse a él para poder conducir. El arte es de esencia altanera*”⁹². El paquebote, el avión o el automóvil con su carga de necesidad funcional son el modelo para los que quieren superar la tradición degenerada de un arte que se confunde con la decoración, y que penetra en la cotidianeidad como un cáncer “*Vuestras arañas me hacen daño a la vista. Vuestros estucos y papeles de colores son insolentes como lacayos, y me llevo a mi casa el cuadro de Picasso que venía a ofrecerlos, porque resultaría chocante en el bazar de vuestro interior.*”⁹³ La economía que la naturaleza exige y que en el presente de *L'Esprit Nouveau* no es otra cosa que la modernidad, es una cuestión de principios, de ética personal y social. En último término de higiene.

Arquitectos y urbanistas que han sido educados por y en la pintura moderna tienen como misión, por una parte, trascender lo funcional dando una dimensión estética y emocional a la casa y la ciudad,

92 Le Corbusier: Des Yeux qui ne voient pas ... Les Paquebots; L'Esprit Nouveau n° 8 mayo 1921, (sin paginar: 10 del artículo)

93 Le Corbusier: Des Yeux qui ne voient pas... Les Avions; L'Esprit Nouveau n° 9 junio 1921. (sin paginar: 7 del artículo)



Le Corbusier: *Pérennité*; *L'Esprit Nouveau* nº 20 octubre 1923, (sin paginar) Ilustraciones de las páginas 6 y 7 del artículo.

primeras “herramientas” y condición para el desarrollo humano. Tras la lección del ingeniero y del pintor viene el arquitecto: “*El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía. El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza.*”⁹⁴ Por otra parte, el arquitecto asume una responsabilidad directa como conductor capaz de proveer a las gentes de la herramienta sine qua non para lograr su potencial individual y social: la casa. Su papel es verdaderamente relevante desde el punto de vista espiritual, ya lo vimos, pero también desde el punto de vista político: “*Arquitectura o Revolución. Se puede evitar la revolución*”⁹⁵. ¿Qué hará el obrero con su nueva jornada de ocho horas? ¿Cómo puede emplear su ocio sino es en la taberna? Arquitectura o desmoralización ante el contraste entre la vida moderna que representan los grandes almacenes, las fábricas modernas, los nuevos objetos, y la penosa vida privada del obrero. Ellos, los obreros, y en general la sociedad entera habita en una situación penosa o al menos anacrónica. “*La máquina que habitamos es un trasto viejo, saturado de tuberculosis. No hay un puente entre nuestras actividades cotidianas de la fábrica, de la oficina, del banco, sanas, útiles y productivas, y nuestra actividad familiar*”⁹⁶.

En el difícil encaje de los dos términos de esta ecuación: de la razón empírica del ingeniero o científico y de la razón ética y estética de alcance espiritual pero también político del artista, se encuentran los aciertos y las contradicciones del purismo y por extensión de la estética “modernista”.

Dimensión política del espíritu nuevo.

Conductores y conducidos. La misión estética a que aplican el proyecto de *L'Esprit nouveau* los puristas, tiene como estamos viendo, un inmediato correlato social y político, en realidad, como destacan algunas de sus proclamas, es esta dimensión social lo que justifica su acción. Pero esta dimensión social, como indicaba Elia Espinosa, tiene un carácter político peculiar y desde luego opuesto a cualquier consideración de lucha de clases o de igualitarismos como las que en la época daban sentido a cualquier grado de izquierdismo. Las clases debían quedar establecidas de forma natural por la inteligencia y así la irracional

94 Le Corbusier, *Esthétique de l'Ingénieur, Architecture*; *L'Esprit Nouveau* nº 11-12 septiembre 1921, p. 1328

95 Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*. (nº no publicado de *L'Esprit Nouveau* que habría sido el 29 febrero 1925) en: Elia Espinosa: *L'Esprit Nouveau*; Universidad Autónoma de México, México 1986, p. 303

96 Ibidem, p. 301



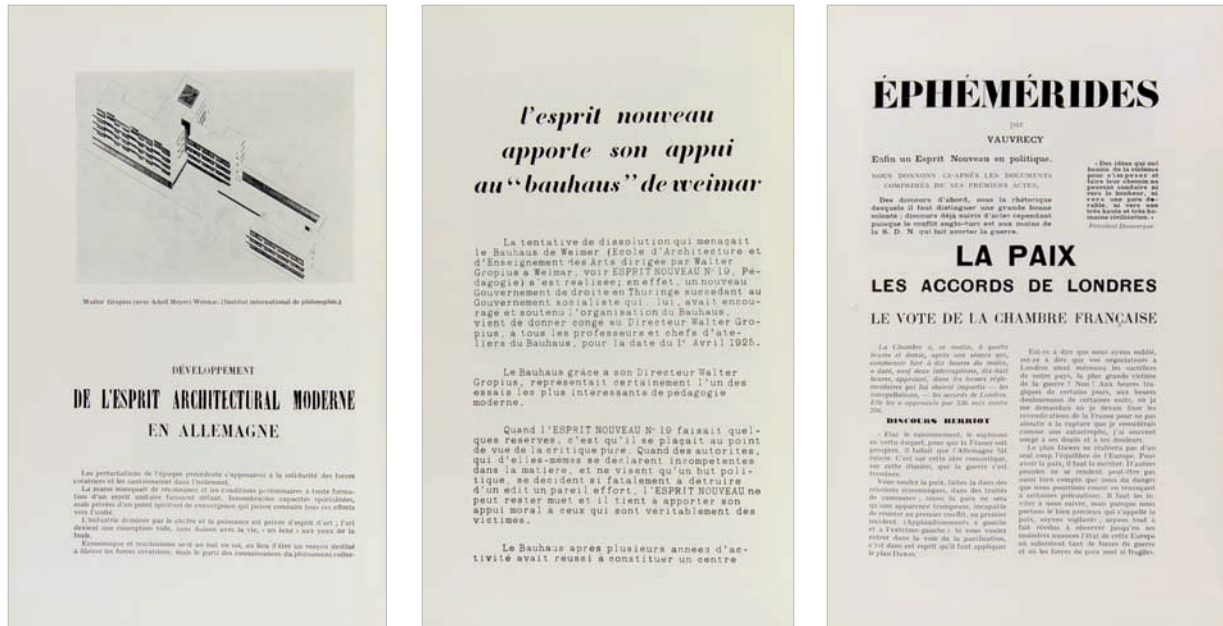
Le Corbusier-Saugnier: *Les maisons Voisin*; L'Esprit Nouveau nº 2 noviembre 1920, pp. 211-215. a) Ilustración en p. 211; b) Ilustración en p. 212

y perniciosa -también muy peligrosa pues el bolchevismo acechaba- división social impuesta por el nacimiento o la posesión de medios de producción debía resolverse en una sociedad de conductores y conducidos: “Una sociedad comporta órganos realizadores y órganos conductores. La tarea es demasiado urgente como para autorizar un diletantismo contemplativo. / (...) / Nuestro deseo es pues, provocar mediante la revista la conexión indispensable de las elites. Al dirigirse a los conductores, l'Esprit Nouveau espera ofrecerles siempre y cada vez más, la percepción de las “ideas-fuerzas”⁹⁷ La aparente coincidencia con algunas ideas básicas del discurso antidemocrático de los fascismos por venir, es más de forma que de fondo y puede rastrearse en otros productos del arte por el arte; pero es en todo caso perturbadora.

El carácter de su voluntad política es bien distinto del que animaba a la Bauhaus, en realidad más original y coherente que los puristas tanto en su compromiso político como estético. Los de Alemania entendían la modernidad como un compromiso social realista tendente mejorar las condiciones concretas de vida y educación de las gentes a través del arte entendido en un sentido amplio, de la arquitectura y el urbanismo, del diseño, la danza, la pintura, etc., y de la difusión de técnicas pedagógicas -la Bauhaus era ante todo un preciso proyecto de racionalismo social al que se daba cauce mediante la escuela democrática-; proponían un proyecto fuertemente politizado ante un entorno político complejo como el de la Alemania surgida de la primera guerra mundial. El sentir de *L'Esprit Nouveau*, en cambio, asumiendo y admirando las propuestas formales y estéticas de la Bauhaus de las que se hizo eco algunas veces, necesitaba trascenderlas situándolas más allá del debate social y del funcionalismo estético, en el terreno de una no expresa, pero intensamente idealista metafísica estética. Percibir la profunda diferencia de orientación de las modernidades representadas por Bauhaus y Esprit Nouveau es un buen modo de comprender las aspiraciones puristas.

Esprit Nouveau vs. Bauhaus. Giulio Carlo Argan establece la siguiente comparación: “Al igual que Le Corbusier, Gropius tiene un doble aspecto de artista y de agitador cultural. Pero Le Corbusier es un volcán de ideas mientras Gropius es el mantenedor fidelísimo de una idea y un programa. Le Corbusier dicta leyes, lanza proclamas, discute, argumenta y persuade; Gropius funda (1919) y dirige una escuela. Le Corbusier hace una política totalmente suya, la política de la razón que, naturalmente, induce a la sociedad a construir y no a destruir; Gropius analiza la situación y realiza su propia elección, coordina su programa de acción con el de una corriente política determinada, la socialdemocracia. Como arquitecto, Le Corbusier, hace frente común con los grandes pintores de la época porque el ideal clásico de la forma es universal; unas veces se aproxima a Braque, otras a Gris y otras a Picasso; Gropius no cree en la universalidad del arte, pero convoca en torno a él, en la Bauhaus de Weimar, a los artistas más avanzados (Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten), obtiene su colaboración, los persuade de que el sitio del artista está en la escuela y que su tarea social es la enseñanza. Se comprende por qué: la finalidad inmediata es reanudar entre el arte y la industria productora la

97 La Direction: *Ce que nous avons fait, ce que nous ferons*; L'Esprit Nouveau nº 11-12 septiembre 1921, p. 1211



L'Esprit Nouveau nº 27 noviembre 1924 (sin paginación): a) Walter Gropius: *Développement de l'esprit architectural moderne en Allemagne*; b) Redacción: *L'Esprit Nouveau apporte son appui au "Bauhaus" de Weimar*; c) Vauvrecy: *Ephémérides*.

relación que unía al arte con el artesanado; el arte es, pues, uno de los dos datos del problema en esta relación, y no es algo abstracto sino lo que hacen los artistas más avanzados, de cuya presencia e interés no puede prescindir la escuela."⁹⁸.

Poco antes de este fragmento Argan había establecido paralelismos entre Picasso y Le Corbusier basándose en su común clasicismo. El arte por el arte genera un volcán de ideas pero, en el mejor de los casos, es socialmente inane. Tal vez Picasso lo percibió, como los surrealistas y tantos otros cuando creyeron contribuir a legitimar su actividad artística militando en el partido comunista, PCF; fue en cualquier caso, una decisión útil para evitar que la política se ocupase de su arte. Le Corbusier a diferencia de la Bauhaus, propone una revolución desde arriba, una platónica república de los mejores de la que habría de beneficiarse todo el cuerpo social cada uno en su puesto. Su interés educativo y su muy activo proselitismo se dirige desde su revista a los que tenían poder para imponer sus tesis, a los industriales e ingenieros a los que tan a menudo convoca, a quienes detentan el capital con la responsabilidad social que ello conlleva... A las elites tal como se proclama expresamente y a menudo desde sus páginas. Sus dardos se dirigen tanto contra las fuerzas estéticamente tradicionalistas como contra todo programa social que atente contra autonomía absoluta del individuo y del arte, el tono revolucionario que adorna las abundantes proclamas de *L'Esprit Nouveau* en pos de un nuevo orden social, es puramente retórico. Lo que se propone es una reforma desde arriba no una revolución.

La relación entre Purismo y Bauhaus se materializa en *L'Esprit Nouveau* en varias ocasiones. Con mucho retraso, ya en 1923, se da la primera noticia sobre la Bauhaus de Weimar en una amplia reseña sin firma. Se comenta un álbum, se dice, fantásticamente editado en el que se detallan las actividades de la escuela incluido su programa; se aportan también imágenes de pinturas y esculturas de maestros y alumnos. Los comentarios son bastante críticos. Los alumnos, se afirma, se ejercitan en hacer picassos y braques, se trata de un arte de la corrección. Se pone en duda la supuesta conexión con la industria y en todo caso el tipo de productos que la escuela podrá, tal vez, suministrarle: sin duda producciones orientadas a la decoración. No se debe enseñar decoración. En realidad, no pueden producirse los estándares industriales en una escuela, ni mucho menos el arte más elevado y escaso. Lo uno se produce por la experiencia mil veces repetida del obrero que decanta lo perfectamente hecho, lo otro, el arte, surge del aire de los tiempos. Se sugiere a Walter Gropius que limite su escuela a la Arquitectura, que no ofrezca actividades

que distraigan a los alumnos de la gran dificultad y esfuerzo que ya los aspectos técnicos de esta disciplina exigen⁹⁹.

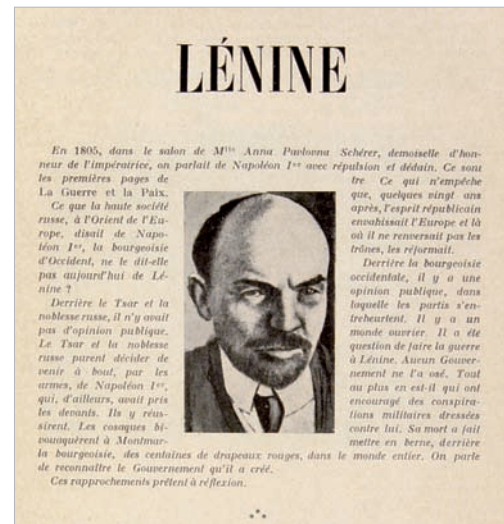
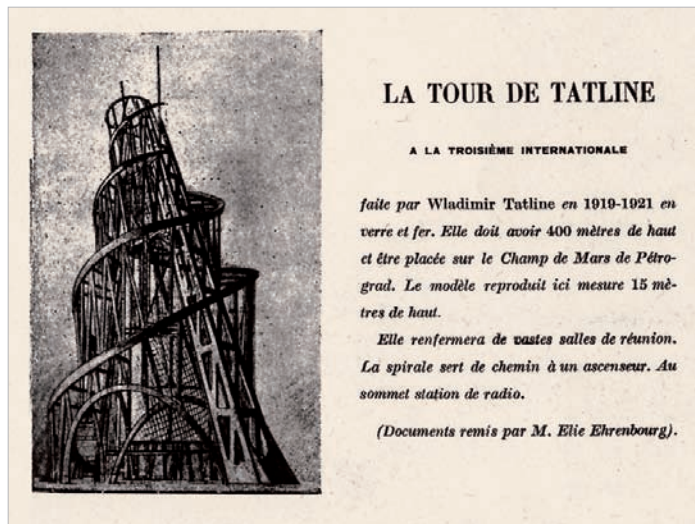
La incompreensión que manifiesta el autor, muy probablemente Le Corbusier, por las actividades de Weimar es completa, deslizándose, sin embargo, un hilo de condescendencia, y al tiempo cierto respeto por los artistas implicados en la escuela y por el propio Gropius. Evita desde luego el tono decidido e imperativo que suele caracterizarle. De hecho, en 1924 da voz al propio Gropius para hablar de arquitectura alemana. En su artículo Gropius se hace eco de muchas ideas del espíritu nuevo pero pone el acento en la importancia del oficio, que en todo caso, afirma, es hoy muy distinto de la consideración tradicional del mismo. Casi como respondiendo al anterior comentario de la revista, dedica buenos párrafos a justificar el interés de una buena formación artesanal, esa que el suizo-francés circunscribía al obrero, y proporciona con mucha claridad las claves de la orientación pedagógica y social de la Bauhaus de Weimar, escuela que aunaría individuo y esfuerzo colectivo, creación y comprensión técnica¹⁰⁰. El marcado carácter colectivo de la propuesta de Gropius contrasta llamativamente con el individualismo que caracteriza todo el discurso de Le Corbusier. A pesar de tan manifiestas diferencias la revista publica en ese mismo número de noviembre de 1924 una doble página-proclama, en la que da noticia de que el cambio de gobierno en Turingia a favor de la derecha ha dejado sin los apoyos que el anterior gobierno socialista había prestado al proyecto de Gropius. Él y toda la plantilla de profesores y maestros de taller han sido despedidos. Abriendo una campaña pública *L'Esprit Nouveau*, se dice, apoya sin reservas y activamente a la Bauhaus ante los abusos de la política; la revista, envía esta proclama a las autoridades de Turingia, como demanda que hagan muchas otras personas. En el texto se destaca la importancia pedagógica del proyecto y se minimiza la importancia de la dura crítica vertida en el comentario "*Pedagogía*": La Bauhaus, se dice, representa uno de los ensayos más interesantes de la pedagogía moderna; cuando desde esta revista (nº 19) se manifestaron ciertas reservas, fue únicamente desde la pura crítica.¹⁰¹

Movimientos obreros y admiración por Lenin. La revista de Ozenfant y Le Corbusier aún ofrece más datos sobre los que construir su retrato ideológico, en este caso sobre su actitud ante la Unión Soviética y los movimientos obreros. Desde una perspectiva actual, quien no esté familiarizado con el discurso del Le Corbusier joven, quedará algo perplejo ante su constante referencia a las elites como conductoras, un discurso, sin embargo, muy común en una época que teme el advenimiento de *las masas*; más aún tras la revolución bolchevique. Algunos argumentos que se han descrito sobre la postura social de *L'Esprit Nouveau*, podrían hacerse extensivos a muchos intelectuales y, concretamente, a muchos de los críticos cuyos textos estamos utilizando, y que en ese momento eran considerados de izquierdas por su adscripción moderna o vanguardista en asuntos culturales y artísticos, lo que no necesariamente tenía que coincidir con sus posicionamientos políticos. En el manifiesto publicado con ocasión del primer aniversario de la revista, sus directores destacan la dimensión social de la tarea emprendida por su publicación. Se trata, dicen, de cambiar el mundo según la ley de la economía, de modernizarlo verdaderamente, de rescatar a las masas de sus duras condiciones laborales totalmente innecesarias si la organización fuera correcta. La época es de extraordinaria actividad fecunda, está en plena formación, es el momento de emprender una tarea que, como vimos, no podría dejarse a diletantes. El desorden, se argumenta, es absoluto y las necesidades producen movimientos como un sindicalismo creciente, como el bolchevismo que no

99 (Sin firma): *Pedagogie. Bauhaus, Weimar*; *L'Esprit Nouveau* nº 19 julio 1923, (sin paginar)

100 "El oficio y la industria de hoy están en continuo trasplante recíproco y deben poco a poco alcanzar una unidad que aportará a cada individuo el sentimiento de colaboración en el todo. Esta son las condiciones indispensables de un trabajo colectivo. El oficio del futuro encontrará en esta unidad espiritual colectiva el campo de investigación de toda la producción industrial; un trabajo de investigaciones especulativas creará las normas que fijarán las líneas de conducta de la producción industrial. El hombre de oficio debe conocer esto a fin de que no caiga en la tentación de escoger entre las mezquindades personales. Para todo hombre que sueña con crear o construir, la preparación manual es indispensable, esta no hace más que reforzar sus capacidades de creación, pero establece una relación inconsciente en su espíritu entre la materia y las leyes de la naturaleza, enraíza toda su obra en el elemento; la técnica deviene una ayuda activa y ya no se pierde más en la teoría y los cálculos. Firma: W. Gropius, Director de la Bauhaus de Weimar" Walter Gropius: *Développement de l'Esprit Architectural en Allemagne*; *L'Esprit Nouveau* nº 27 noviembre 1924, (sin paginar)

101 Redacción: *L'Esprit Nouveau apporte son appui au "Bauhaus" de Weimar*; *L'Esprit Nouveau* nº 27 noviembre 1924, (sin paginar)



L'Esprit Nouveau: a) Ref. nota 111; n° 14 1921. V. Tatlin: Monumento a la 3ª Internacional. b) Henri Hertz: *Lénine*; L'Esprit Nouveau n° 21 marzo de 1924 p. (sin paginar) Artículo con motivo de la muerte de Lenin.

hay que ver solo bajo su aspecto trágico sino como un desafortunado intento de restablecer los valores, justificado por la persistencia de anomalías, de la guerra, de los armamentos, por el capital mal repartido, etc. *“Toda una parte de los hombres está condenada sin descanso a los trabajos utilitarios más pesados; se trata antes que nada de vivir, y todo un inmenso programa sociológico está por resolver para dar a las masas las justas satisfacciones materiales e intelectuales; los intelectuales no tienen el derecho de desinteresarse por estas cuestiones de primera importancia, pues si continúa más tiempo este desinterés, no dejarán de producirse y pronto graves desórdenes en los que podría perecer la inteligencia.”*¹⁰² La desconfianza política hacia los movimientos obreros es manifiesta pero también la rendida admiración hacia la energía, diríamos, moderna de sus manifestaciones, particularmente de su gran manifestación, la URSS, y no puede pasarse por alto un cierto grado de comprensión hacia movimientos sociales peligrosos pero motivados por situaciones de injusticia.

Tendremos ocasión analizar la recepción de algunas producciones arquitectónicas y visuales de la Unión Soviética en las revistas parisinas; por el momento decir que a nadie dejaban indiferente y que esa inteligencia culturalmente de izquierdas a que nos hemos referido, sentía rendida admiración por lo que se iba conociendo en París sobre todo a través de producciones escénicas y cinematográficas. Más sorprendente es que esa admiración se hiciera extensiva, bajo ciertas condiciones, a la propia revolución y en especial a su ya mítico dirigente, Lenin. Henri Hertz, analista político habitual de la polifacética revista, le dedica con motivo de su muerte un artículo laudatorio. En occidente, afirma, los partidos se han dividido a favor y en contra pero ningún gobierno se ha atrevido a hacerle la guerra, todo lo más a fomentar conspiraciones contra su vida. Ahora que ha muerto todos se apresuran a reconocer el régimen que ha establecido en Rusia y la bandera roja ondea en el mundo obrero. Según Herz, se habría tratado del reformista que su pueblo necesitaba y, fuera para admirarle o para temerle, estaba en las palabras y el pensamiento de todos.¹⁰³ Por su parte, el aristocrático Le Corbusier evita juicios políticos y se centra en la figura humana del visionario que supo imponer su visión. En Lenin parece encontrar a un igual, a un conductor, a un hombre de su tiempo cuya modernidad/moralidad se manifiesta hasta en los más pequeños detalles de su atuendo o de sus hábitos. En uno de los artículos de la serie 1925 utiliza su figura para ejemplificar el carácter iconoclasta de la época moderna: *“Lenin está sentado en La Rotonde en una silla de rejilla; ha pagado veinte céntimos por su café y dejado propina. Ha bebido en una pequeña taza de porcelana blanca. Lleva un sombrero de hongo, un cuello brillante y liso. Escribe durante horas sobre hojas de papel para máquina. Su tintero es liso y redondo, en vidrio de botella. / Se prepara para gobernar a cien millones de hombres.”*¹⁰⁴

102 La Direction: *Ce que nous avons fait, ce que nous ferons*; L'Esprit Nouveau n° 11 - 12 septiembre 1921, p. 1211

103 Henri Hertz: *Lénine*; L'Esprit Nouveau n° 21 marzo de 1924 p. (sin paginar)

104 (Sin firma): 1925. *Icons, Iconolatries, Iconoclastes*; L'Esprit Nouveau n° 19 julio 1923, (sin paginar)

2. II.2. Tradición, Modernidad, Clasicismo

L'Esprit Nouveau y Vuelta al orden.

Vuelta al orden -y todo lo contrario- en la revista del Purismo. *L'Esprit Nouveau* debe ser considerado como un aspecto más del proceso cultural de carácter internacional tal vez más específico de entreguerras o al menos de los años 20, que ha dado en llamarse la Vuelta o Retorno o Llamada al orden. Se trata en cualquier caso de un debate específico muy amplio y estudiado que es necesario presentar ahora para caracterizar, tal como se intenta, la época, pero que ni mucho menos se pretende apurar. Respecto a la revista *L'Esprit Nouveau* y la modernidad que representaba, surge de inmediato la especificidad del caso francés. La revista purista, salvo excepciones, se negó a admitir entre sus páginas otra pintura o escultura contemporáneas que no fuera de deriva cubista. Pero pareciera que esta norma solo fuera de aplicación a la legión de artistas figurativos franceses, porque en las colecciones de imágenes presentadas aparece con frecuencia figuración italiana de Valori Plastici, incluso puede encontrarse alguna imagen de la Nueva Objetividad alemana.

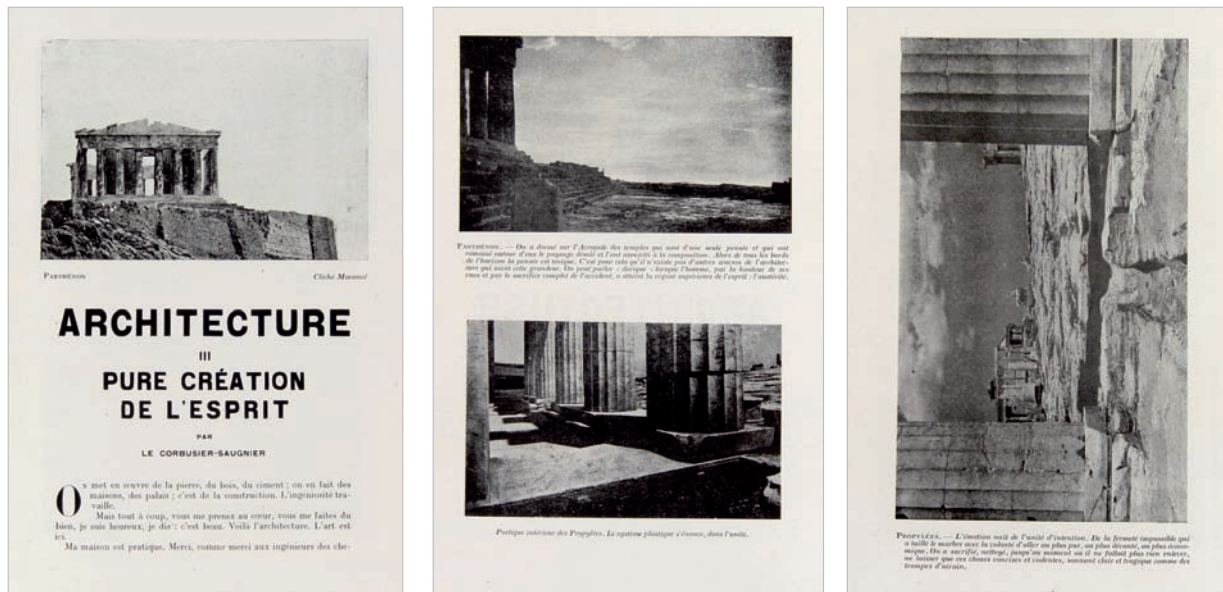
Pueden así constatarse vínculos de mutua admiración y respeto entre la publicación purista y la revista italiana de Mario Broglio, *Valori Plastici* a la que se considera uno de los más serios baluartes de este giro clasicista que, en este caso, no niega la posibilidad cubista. La publicidad de *Valori Plastici* así como reseñas de sus publicaciones, aparecerá habitualmente en *L'Esprit Nouveau*: “*Valori Plastici. Destacamos a nuestros lectores la importante revista italiana dirigida por Broglio. Esta revista magníficamente editada, ha publicado ya importantes artículos sobre Cubismo, Carlo Carra, Chirico, Morandi, Edita Walterowna, Zadkine, Archipenko, etc. y escritos de Carra, W. George, M. Raynal, Daubler, Kandinsky, Savinio. Esta revista es indispensable para estar al corriente del arte italiano actual.*”¹⁰⁵ Como se ve dos de los más importantes colaboradores de la revista parisina, Waldemar George y Maurice Raynal, lo son también de la italiana. Pero pueden igualmente constatarse vínculos de *L'Esprit Nouveau* con medios más difícilmente asimilables con el espíritu de Vuelta al orden, al menos desde el punto de vista de una recuperación de la mimesis clásica. Hay que considerar las relaciones especialmente intensas de *L'Esprit Nouveau* con Theo van Doesburg y su revista de *De Stijl*, de cuyas páginas se extraen clichés como el aparecido en el célebre artículo *L'Angle Droit*¹⁰⁶ o cuyos textos se comentan ampliamente como *Clásico-Barroco-Moderno* de Doesburg. A su vez, *De Stijl*, la revista del grupo neoplástico, publicará artículos previamente aparecidos en *L'Esprit Nouveau*..

Como se ve, la revista del purismo es en sí misma una manifestación de la complejidad de la época y de un sincretismo que habrá de afianzarse hacia los años 30. Como se argumentó en la Introducción¹⁰⁷, la identificación del proceso de Vuelta al orden como una renuncia a los lenguajes derivados de las vanguardias en favor de una recuperación de la mimesis y la imagen claramente identificable, es una simplificación sin interés. Si existió tal proceso tendría que ver con la eliminación de las aristas más experimentales de los vanguardismos y sobre todo de sus correlatos utópicos. El indudable repunte de los realismos en toda Europa tiene caras tan distintas en sus ambiciones estéticas y políticas como las del clasicismo de Picasso, la metafísica italiana o la nueva objetividad alemana; pero a pesar de lo antagónico de los lenguajes el clasicismo picassiano está infinitamente más próximo de un relieve de Lipchitz o de una pintura purista que de una obra de Otto Dix. Jean Cocteau, por ejemplo, es una excelente manifestación de cómo el espíritu de Vuelta al orden fue más una actitud que una estética; el propio escritor se encarga de aclarar el término *Retour à l'ordre* que él mismo contribuyó a introducir. En

105 (Sin firma): *Sommaire des Revues, L'Esprit Nouveau* n° 11-12 septiembre 1921, p. 1367

106 Ozenfant et Jeanneret : *L'angle droit; L'Esprit Nouveau* n° 18 abril 1923, (sin paginar)

107 Algunos aspectos de la Vuelta al orden que ahora se van a documentar fueron ya presentados en la Introducción EN-VIAR al sitio



Le Corbusier-Saunier: *Architecture. Pure Création de l'Esprit*; *L'Esprit Nouveau* nº 16 1922, p.1903 (resto sin paginar) Artículo ilustrado exclusivamente con imágenes del Partenón.

un artículo dedicado a La Fresnaye, escribe: “¿La Fresnaye es cubista? ¿Existen los cubistas? ¿Es posible no serlo? Los pintores aparentan negar a Picasso el privilegio de haber prestado a todo el mundo, sin duda para no devolverle nada. Pues después de Picasso no se puede pintar como antes de Picasso. / Podría decirse que La Fresnaye es cubista sin saberlo. No cultiva una frescura antigua. / Nunca hablé de ‘retorno a la rosa’, sino de ‘reaparición de la rosa’. No confundir. Reaparece por su cuenta y cada uno la sirve con medios nuevos.”¹⁰⁸

L'Esprit Nouveau ofrece muchos más ejemplos de su interés por determinadas manifestaciones de esta vuelta a los valores estables y, en su caso, a valores del pasado. La presencia de sus manifestaciones italianas se concreta en algunas páginas con imágenes de obras de Giorgio De Chirico o de Carlo Carrà, pero también con textos, como una amplia colaboración en dos entregas de Gino Severini, “Cézanne y el cezannismo”¹⁰⁹, en donde se opone el clasicismo basado en la sensación querido por Cézanne y sus seguidores, a un verdadero clasicismo basado en el método y las verdaderas leyes de la geometría, que no son las de la pura simplificación, sino las que ya utilizaron los antiguos Maestros. Argumentos muy en la línea del neoclasicismo de Valori Plastici donde Carrà, que también colaboró en *L'Esprit Nouveau*, niega a Derain una dimensión tradicional por carecer Francia de ella¹¹⁰. Precisamente, de nuevo en el entorno francés, sobre Derain versa el único artículo dedicado por *L'Esprit Nouveau* a un artista vivo no cubista. Maurice Raynal presenta en el número 8 de 1921 un amplio artículo sobre este artista que ya en la época se había rodeado de un halo de misterio y que después ha sido presentado como el principal representante e iniciador de la Vuelta al Orden en Francia; lo cierto es que ya antes de la guerra había realizado composiciones de un naturalismo claroscuro.

Pero igual que pueden hallarse múltiples manifestaciones de la vuelta al orden en *L'Esprit Nouveau*, es perfectamente posible hacer otro recorrido con el fin de poner de manifiesto la compleja realidad de que se hace eco la revista. De muy distinto signo son, por ejemplo, los numerosos artículos dedicados a la *República de los Soviets*, algunos de carácter estrictamente político como los escritos por Henri Hertz solicitando el reconocimiento diplomático del nuevo régimen o glosando con ocasión de su muerte, como acabamos de ver, la figura del *gran reformador que el pueblo ruso necesitaba*, Lenin. Otros sobre arte, aunque el constructivismo pictórico y escultórico apenas tendrá difusión en París, es, en cualquier caso la primera, y entre lo consultado la única, revista que ofrece noticia e imagen del *Monumento a la*

108 Jean Cocteau: *La Fresnaye*; *L'Esprit Nouveau* nº 3 diciembre 1920, p. 313

109 Gino Severini: Cézanne et le cezannisme I y II; *L'Esprit Nouveau* Nº 11-12 y nº 13 1921

110 Simón Marchán Fiz: *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*; Espasa Calpe, Madrid 2000, p.419



La revue de l'année. Maurice Raynal: *Peinture et sculpture*; *L'Esprit Nouveau* nº 11-12, p. 1299; a, b, c) Algunas páginas de imagen: Lipchitz, Jeanneret, Picasso.

Tercera Internacional de Tatlin o de algunas otras pocas obras constructivistas¹¹¹. Debe también citarse su repetido interés por los desarrollos artísticos en Alemania, son muchos los artículos que se le dedican, pero cabe destacar el aparecido en el nº 20 de 1923, "*Alemania, La situación de las artes plásticas*"¹¹², en el que se traza un completo recorrido por las producciones más comprometidas como la Nueva Objetividad o las tendencias abstractas; para hablar de estas últimas se hace un breve análisis del suprematismo y del constructivismo ruso como sus precedentes que constituye, sorprendentemente, la única aproximación crítica directa de la revista a estos movimientos. Finalmente, la izquierda representada por la Bauhaus de Weimar, escuela como acabamos de ver, saludada al poco de su aparición aunque con reservas y defendida activamente con ocasión de su inminente clausura.

Modernidad y clasicismo. Al margen de la importancia que se quiera dar a esta disparidad ideológica y estética, tratándose de la revista que Le Corbusier controlaba férreamente, hay que pensar que esta variedad concreta formaba parte del proyecto de modernidad que su revista quería representar. No resulta, en este sentido, difícil llegar a la conclusión de que en términos generales, hay una obsesión que caracteriza el discurso de la revista y en donde toda la diversidad estética aceptada por ella converge, el ideal de orden. Por esta razón la reseña ya comentada, del Salon des Indépendants debida a Maurice Raynal¹¹³ se ilustra con imágenes desordenadas de la caótica producción de la época en una maniobra diríase subliminal destinada a vacunar a sus lectores contra tan caótica experiencia. La modernidad de la que desde el primer número se declara defensora y difusora *L'Esprit Nouveau*, ocupará sus páginas en exclusiva. Se trata una visión del mundo y del arte basada en conceptos de orden y racionalidad expuesta hasta la saciedad en sus páginas y ya netamente expresada desde el primer número. Cualquier manifestación de esa voluntad de asimilación ordenada de lo real va a interesar y tener presencia en sus páginas y por ello, si se interpretase literalmente el término Vuelta al orden, perecería hecho justamente a la medida de la revista del purismo.

Así, el Partenón y todas las arquitecturas del pasado basadas en formas elementales que Le Corbusier se va a encargar de convertir en ejemplos del mejor, del único espíritu arquitectónico digno de llamarse

111 La célebre obra de Tatline aparece discretamente en una imagen dibujística sin otro texto que el identificador; *La Tour à la 3^e Internationale*, *L'Esprit Nouveau* nº 14 noviembre 1921, p.1680. Otras dos imágenes de escultura constructivista rusa aparecen en Ozenfant et Jeanneret : *Formation de l'optique moderne*; *L'Esprit Nouveau* nº 21 marzo 1924, (sin paginar)

112 Paul Westheim: *Allemagne. La situation des arts plastiques*; *L'Esprit Nouveau* nº 20 octubre 1923, (sin paginar)

113 N. D. L. R. *Le Salon des Indépendants*; *L'Esprit Nouveau*, nº 14, noviembre 1921, p.1639. Este artículo, en los aspectos aludidos, se comentó en la parte correspondiente a la revista *L'Esprit Nouveau* Capítulo 2; *Integridad moderna*.



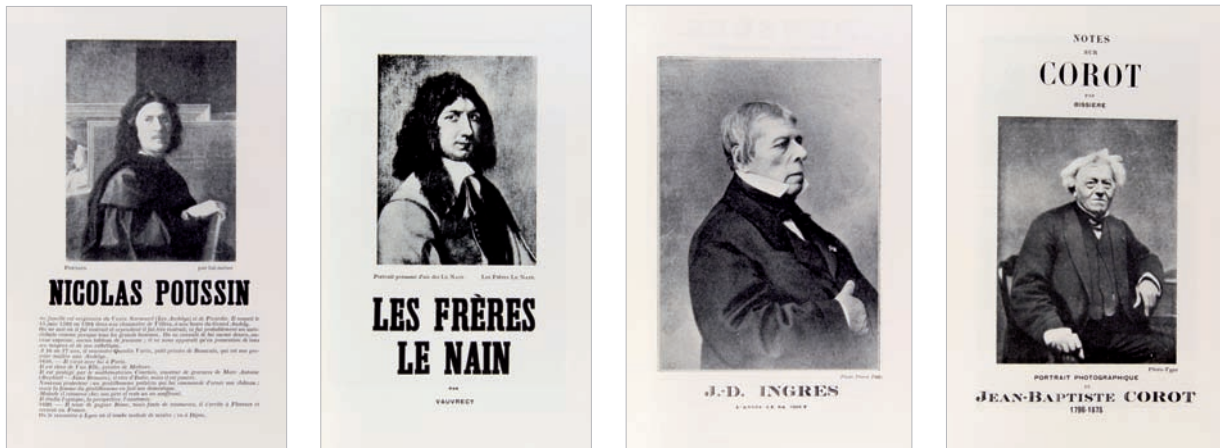
La revue de l'année. Maurice Raynal: *Peinture et sculpture*; *L'Esprit Nouveau* n° 11-12, p. 1299; d, e, f) Algunas páginas de imagen: Ozenfant, Carra-Léger.

moderno. También el arte del pasado, el más equilibrado y a menudo clasicista, se presenta como ejemplo y argumento de autoridad que avala los logros del arte moderno basado en principios de orden y regularidad como el cubismo y el purismo: “*Por razones plásticas, por razones psicológicas, por razones de orden especulativo, l'Esprit Nouveau ha comentado cada mes un maestro del pasado. Pero ha hecho su elección guiado por ese estado de alma de época (actualidad): Fouquet, Greco, Poussin, Le Nain, Ingres, Cezanne, Seurat y los que han de seguir. / Cubismo, purismo, son manifestaciones plásticas de época. La época traía en potencia ese estado de espíritu. Estas manifestaciones hicieron revolución. Es el público quien se revoluciona, hay que dejarlo claro. Los cubistas, los puristas son una línea recta que remonta a través de todos los maestros hasta las manifestaciones plásticas que son permanentes.*”¹¹⁴

La Vuelta al orden implicaba fundamentalmente, tal vez únicamente, un rechazo de las algarabías experimentales de preguerra, de la búsqueda constante de novedades fuera de la tradición propia de la alta cultura, de los lenguajes individuales no compartibles o de las transgresiones estético políticas dadaístas; se buscaban, en cambio las seguridades que la relectura de la tradición culta pudiera aportar, sin renunciar a los lenguajes modernos más compartidos, impresionismo, cezannismo, cubismo, clasicismo arcaizante en escultura. Pero todo esto encuentra en los contenidos de *L'Esprit Nouveau* su confirmación y en las proclamas del grupo purista uno, entre otros posibles, de sus soportes teóricos. La selección de un pasado fundamentalmente culto -la presencia de artes tribales en la revista es escasa y carente de soporte teórico-, al que se dice estar continuando sin más, hasta remontarse a las fuentes permanentes del arte; la pretensión de dotar al arte de un sustrato común de normas compartidas y en parte científicamente constatables; la fe en un arte comprensible y espiritualmente útil o la premisa fundamental del orden como único nexo entre la naturaleza y pensamiento y como condición para la comunicación artística, sitúan, efectivamente, la ideología artística y social del espíritu nuevo dentro de esa gran corriente conservadora que marca gran parte de la década de los veinte y que se ha dado en llamar Vuelta al orden.

Ciertamente la defensa exclusiva del lenguaje cubista y poscubista como único sucesor posible de aquellos grandes maestros coloca la opción purista en el flanco izquierdo, en terminología grata a Jean Cocteau, del proceso de vuelta al orden y les valdrá la consideración de “modernistas”, de radicales, desde ámbitos que identificaron tal proceso con una vuelta al arte figurativo realista que, efectivamente, inunda los salones, revistas y salas de exposiciones. El siguiente comentario escandalizado de un lector y la respuesta por parte de la redacción, es un exponente de la permanente incomprensión de los lenguajes modernos,

114 De Fayet: *Peinture ancienne et Peinture moderne*; *L'Esprit Nouveau* n° 11-12 septiembre 1921, p. 1316



L'Esprit Nouveau. Primeras páginas de algunos artículos sobre pintores del pasado: a) De Fayet: *Poussin*; nº 7 1921, p. 751; b) Vauvrecy: *Les frères Le Nain*; nº 10 1921, p. 1125; c) Sin firmar: *Ingres*; nº 9 1021, p. 1018; d) Bissière: *Corot*; nº 8 1921, p. 869.

pero al tiempo de la tranquilidad con que los puristas se toman su implantación como un problema de hábito que el tiempo solucionará: *“Las mejores bromas son las más breves; ¿qué significa en su Esprit Nouveau esa promiscuidad hiriente entre las magníficas obras maestras del pasado y las obsesivas figuraciones modernas que se esfuerzan en no decir nada y que ustedes persisten en confrontar todos los meses? ¡Querido Lector, la broma cubista, por ejemplo, dura ya desde hace quince años y usted no ha consentido en dedicar a esta cuestión que le sofoca ni diez minutos de atención. Por lo demás, como siempre, espere veinte años; dentro de veinte años usted estará de acuerdo.”*¹¹⁵

Derain o los artistas y teóricos de *Valori Plastici* representan como los puristas el interés por el orden y la construcción compositiva, lo que les separa de los cubistas y la arquitectura moderna es su voluntad de redescubrirlo en la tradición clasicista más literal y lo que les une es su rechazo de la visión impresionista o postcezanista basada únicamente en los datos sensibles de lo real y caligrafías personales (el arte abrumadoramente imperante en los salones), les une, también, el orden y su posible sistematización comunicativa. Así el citado artículo de Severini *“Cezanne y el cezannismo”*, es, en su defensa de un clasicismo de géometras, tan pertinente dentro del proyecto moderno como los que desde el purismo defienden la necesidad de minimizar los datos de la sensibilidad a favor de los universales formales. Tan pertinente como la simultaneidad estilística de Picasso, simultaneidad en la que se complacen los articulistas cuando en *L'Esprit Nouveau* y en otras muchas revistas se presentan, página con página, imágenes confrontadas de estilos picasianos diversos en obras coetáneas. Y, a su vez, las propuestas puristas tienden a una confirmación estética tan basada en valores del clasicismo, por muy impregnados que en su caso estén de un idealismo antinaturalista, como las reinterpretaciones mucho más literales y evidentes de Derain, cierto Picasso, Stravinsky, Cocteau, De Chirico, Carrà. Entre los puristas, como en el cubismo en general, falta la mimesis, ciertamente, pero es sabido que para Platón esta era la cualidad más detestable del arte griego. El clasicismo de los puristas es de carácter estético, en el sentido filosófico del término y no, evidentemente, visual, El Partenón es su máximo icono, el arte llevado a su máxima posibilidad: *“Grecia y en Grecia el Partenón, marcan la culminación de esa pura creación del espíritu: la proporción. (...) / Nada existe equivalente en la arquitectura de toda la tierra ni de todos los tiempos.”*¹¹⁶. O bien: *“Preferimos Bach a Wagner y el espíritu del Partenón al de la catedral.”*¹¹⁷ Aunque extraídas de artículos orientados a la arquitectura, estas citas expresan bien el sentir clasicista que el purismo quiso aplicar a todos los ámbitos del arte moderno. La modernidad debería ser clásica o no ser.

Dos ilustraciones, para finalizar, sobre la ambigüedad con que se percibían estas oposiciones y conceptos. André Salmon no establece en términos de rivalidad la relación entre Picasso y Derain que se ofrecen

115 Ibídem, p. 1316

116 Le Corbusier-Saunier : *Architcture. Pure Création de l'Esprit*; *L'Esprit Nouveau* nº 16 mayo 1922, p.1903 (resto sin paginar)

117 Le Corbusier: *Le sentiment débordre*; *L'Esprit Nouveau* nº 19 julio 1923, (sin paginar)



Maurice Raynal: *André Derain*; *L'Esprit Nouveau* nº 8 mayo 1921, pp. 885-901. Algunas páginas de imagen.

aquí como cabezas visibles de dos formas muy distantes sino opuestas de concebir el arte: “Y he aquí, finalmente, Picasso y Derain cara a cara, sin que haya certeza acerca del asalto supremo de los suplicantes, de los extraviados. ¿Derain? ¿Picasso? Cara a cara sin duda pero ¿rivales o iguales?”¹¹⁸. En cuanto a la aplicación del término Vuelta al orden como una constatación tan evidente como laudatoria, a la estética del espíritu nuevo y del cubismo, es un buen ejemplo el artículo aparecido en *Promenoir*, revista editada en Lyon, del que *L'Esprit Nouveau* presenta un amplio extracto tras alabar su contenido: “El artista enteramente nuevo es clásico. Cuando los que siguen la moda van cada vez más lejos en su dirección, el artista nuevo VUELVE AL ORDEN (*rappelle à l'ordre*), con obras que sorprenden, sea por su audacia, sea por su falsa apariencia de reacción fría. En el momento del romanticismo, el revolucionario es Ingles. (...) La tradición clásica, que cada época cree definitivamente perdida, se reencuentra ininterrumpida en estos artistas nuevos. (...) Pierre Deval”¹¹⁹.

Sobre los realismos.

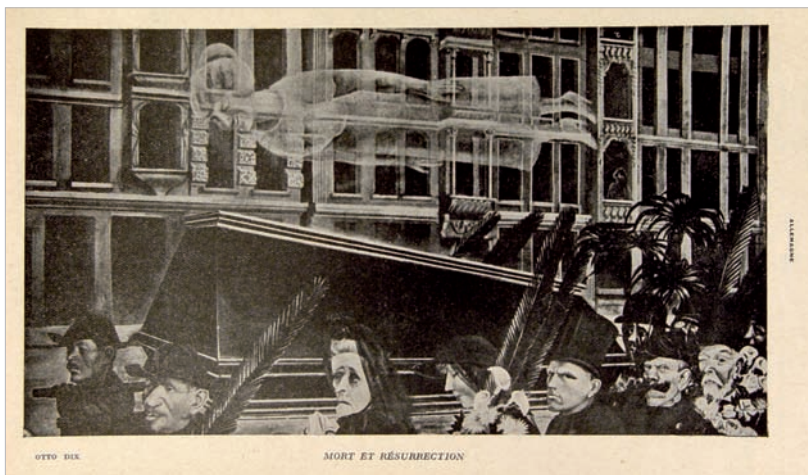
Los realismos. Si algo debe concluirse de la anterior discusión sobre el grado de pertenencia de la estética representada por *L'Esprit Nouveau* a los procesos de Vuelta al orden, es precisamente el carácter inequívocamente moderno de tal proceso, por mucho que algunos de los impulsores del término no pertenecieran a los ambientes vanguardistas y otros lo utilizaran triunfantes como un “ya te había avisado”. La idea de vuelta al orden es, sobre todo, la vuelta de los modernos al orden, la vuelta de quienes percibieron que en algún momento de la preguerra se habían alejado de él. De este modo el término tiene sentido, pues indudablemente y aunque con orientaciones tan diversas como las que se han presentado, los antiguos vanguardistas han moderado sus ansias experimentales y tras la guerra buscan más la tranquila expresión personal que la tensión de las novedades. Y, además, sin lugar a dudas, hay en la orientación cultural de la época un renovado interés por el espíritu clásico y las virtudes que se le asocian. Pero si el Retorno al orden es una estrategia de lo moderno y en absoluto una actitud pusilánime o de aceptación de errores y vuelta al redil de la tradición, entonces el arte mayoritario que nunca se concernió en las experiencias de la modernidad vanguardista no tiene mucho que ver con esa vuelta al orden. Estos artistas, los que como se ha repetido algunas veces, llenaban hasta rebosar los salones y las revistas de arte y que en ocasiones se decían posimpresionistas, poscezannistas, escultores de figuración moderna, etc., nunca cuestionaron la herencia recibida más allá de rechazar el academicismo,

118 André Salmon: *Picasso*; *L'Esprit Nouveau* nº 1 octubre 1920, p. 61

119 (Sin firma): *Les Revues*; *L'Esprit Nouveau* nº 14 noviembre 1921, p. 1679

en ese sentido nunca estuvieron fuera del orden de la tradición inmediata, aunque sin duda ejercieran una acción renovadora sobre ella. Su participación en el proceso de Vuelta al orden es por ello en cierto modo coyuntural, digamos que sus intereses convergieron con los que la modernidad propuso para la época de posguerra.

Esa enorme producción artística de representación más o menos naturalista, que nunca se “desordenó”, calificada ya en la época como realista, es la que ha generado cierta vinculación entre el concepto de Vuelta al orden y una supuesta vuelta al realismo o al clasicismo más literal (*vanguardia clásica*, dice Simón Marchan). En realidad, como se ha argumentado, no se trataba de una novedad característica de esta época concreta, pues nunca dejó de ser ampliamente mayoritaria este tipo producción. Se ha citado ya la célebre exposición *Les Realismes*, celebrada en 1981 en París con la finalidad de rescatar de su arrinconamiento lo más destacado de esas bastas producciones realistas. En el caso italiano o alemán no era ningún rescate, pues constituían lo mejor y más representativo del arte del momento en esos países: la Nueva Objetividad de Dix, Schad, Grosz, etc.; y el grupo de Valori Plastici con De Chirico, Carrà, Sironi, Morandi, Martini, etc. En el caso francés, sin embargo, suponía salvo excepciones como Derain o muchos extranjeros de la Escuela de París (el numeroso grupo de origen judío en particular) un arte muy diestro pero también muy autocomplaciente y desprovisto de reflexiones modernas. Es el caso de buena parte de los escultores de tradición, y de pintores muy importantes como Dunoyer de Segonzac, Otto Friesz, R. Bissière, Favory, etc. Precisamente de dos de estos pintores, el antiguo cubista André Lhote y Bissière, ambos críticos al tiempo que pintores, surge según algunos autores por vez primera el término “Rappel a l’Ordre”¹²⁰



L'Esprit Nouveau: a) Ref. en nota 112, página dedicada a Otto Dix; b) Ref. en nota 106, página dedicada a Carlo Carrà.

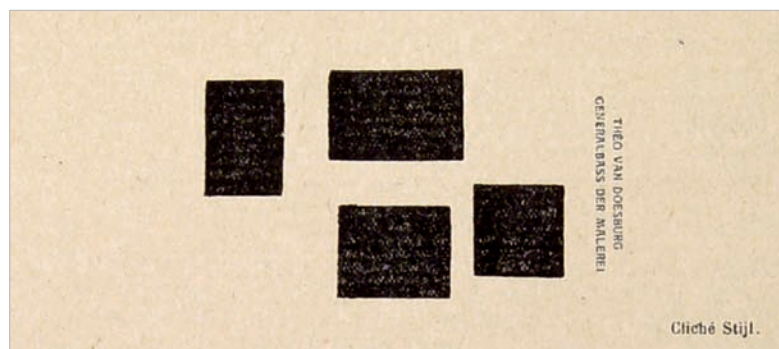
Les Réalismes. Por esta razón, Jean Clair pone en duda desde la presentación del catálogo de *Les Realismes*, la pertinencia del concepto de Retorno o Vuelta al orden. Tras presentar la viva situación que este repuntar de los realismos presenta en diversos lugares de Europa, este autor se refiere al caso francés en los siguientes términos: “En este concierto la situación francesa es de las más difíciles de definir. Tal vez porque este movimiento (los realismos) se elabora y se define en lo esencial contra sus propias vanguardias. Este doble decenio de entreguerras, permanece desde muchos puntos de vista como una nebulosa inasible para el historiador de las formas. Por una parte, se chapotea en una posteridad que se sobrevive y a la que el llamamiento al orden no basta para revigorizar; los grandes movimientos del período anterior a la guerra, el post-impressionismo, post-fauvismo, post-cubismo, se prolongan bajo formas a menudo domesticadas o edulcoradas. Por otra parte, bien pocas innovaciones. El único movimiento nuevo de importancia será el surrealismo. Pero cualquiera que fuera su resonancia, jamás será lo bastante grande para ocupar todo el campo artístico de aquellos años.”¹²¹

120 No hay acuerdo sobre la paternidad del término de Vuelta al orden, lo que es un indicativo más de su razón de ser epocal.

121 Pontus Hulten (ed.): *Les Réalismes* (Exposición celebrada en el Centre Georges Pompidou, dic. – abr. 1981); Cat. de

Lo interesante, para el caso, del análisis de Jean Clair es que no cifra en la idea de retorno al orden la clave para desentrañar y explicar una época tan compleja como la de entreguerras. Más convencional se muestra, sin embargo, al dar por sentado (este es un juicio muy generalizado) que aquellos veinte años fueron anodinos comparados con los heroicos tiempos vanguardistas, o al ignorar el hecho de que por aquellos años maduró y se extendió la abstracción que alimentaría la modernidad varias décadas más, o al minimizar la carga surrealista que en sus aspectos más o menos transgresores está en la base de todos los procesos artísticos posteriores, sea la abstracción libre, sean los de carácter posmoderno.

No es un tiempo anodino, al contrario. El período de entreguerras es un tiempo mestizo, una especie de tierra de nadie entre dos horrores. Acercarse a esta época, convulsa en todos los aspectos, es asumir toda la variedad con la que se presenta. Las visiones tradicionalistas e incluso reaccionarias ocupan sin duda un lugar destacado dentro de esa variedad y lo hacen de un modo totalmente nuevo, pues no se limitan a ofrecer una resistencia a lo nuevo, muy activa institucionalmente pero artísticamente pasiva, como hiciera la academia en otros momentos, ahora, la tradición y el clasicismo se convierten en un motivo más de reflexión desligado de la academia, que genera ideas complejas más o menos complacientes con la sociedad en que se producen o los valores estéticos establecidos. La importante producción escultórica de orientación clasicista de la época es uno de los ejemplos más directos de un tradicionalismo que, sin embargo, se considera a sí mismo como plenamente partícipe del debate moderno. Sin embargo la complejidad del panorama artístico y la pervivencia y renovación de los mitos “modernistas” de las vanguardias de preguerra, no permiten vincular sin más realismos con retorno al orden y ampliar semejante proceso al conjunto del devenir artístico como el más relevante y definitorio de la época. Como se ha visto al analizar artículos y actitudes vinculados a *L'Esprit Nouveau*, la idea del orden y la racionalidad, de una renovación basada en la claridad clásica y las tradiciones formales sobrias, está por doquier y generalmente de un modo más coherente y serio que en los realismos tradicionalistas. Así, la profundización en los aspectos más constructivos y formales del cubismo hasta definir el ideal de pureza y autonomía típicamente “modernista”, capaz de configurarse como paralelo estético a la moralidad del funcionalismo social, constituye una de las metas de los medios y artistas que defendían expresamente el arte surgido de las vanguardias. Las vanguardias, paradójicamente, quedan así despojadas de su principio de incertidumbre, su razón de ser, y pasan a ser las auténticas seguridades, los valores formales fiables por su contemporaneidad, llamadas a configurar la imagen del mundo tanto como las máquinas o la efectividad ingenieril. El Retorno al orden, como modelo de trabajo, ya que no estamos ante una realidad constatable, no podría ser, pues, un retorno a la visión figurativa renacentista o de modo genérico a la tradición mimética, sino la búsqueda por distintas vías y de forma simultánea de un nuevo clasicismo, de una representación clara, ordenada e inteligible del mundo moderno. Solo la aparición del surrealismo y su rápida expansión a partir de 1924 supondrá un contrapeso, y a la postre una liberación, para tantos artistas constreñidos en el ambiente, en definitiva de una modernidad conservadora, de la Vuelta al orden parisina.



Theo van Doesburg. Cliché de De Stijl reproducido en *L'Esprit Nouveau*, Ref. en nota 106

2. III. APLICANDO LA MODERNIDAD

CAPITULO 2. El espíritu moderno: Estética y revistas en el proceso de implantación moderno.

2. III. APLICANDO LA MODERNIDAD.

2. III.1. Arquitectura, ornamento y artes decorativas en el debate moderno.

Artes decorativas y arquitectura.- Artes decorativas y arquitectura.; Adolf Loos.

Arquitectura y ornamento en *L'Amour de l'Art*.- Arquitectura y ornamento en *L'Amour de l'Art*.; Marie Dormoy.; Gaston Varenne.; Joseph Hoffmann.; Marie Dormoy y Auguste Perret.

2. III.2. El espíritu nuevo: arquitectura vs. decoración.

Purismo y arquitectura.- Purismo y arquitectura.; Los artículos *Ojos que no ven*.

Purismo y decoración.- Los artistas y la industria decorativa.; Purismo y decoración.; *La Arquitectura en el Salón de Otoño*.

Los artículos 1925... Los artículos 1925...; Los museos.; Folclore; Necesidades.; La máquina ejemplar.; *L'Art decoratif d'aujourd'hui*.

2. III.3. Alrededor de la Exposición de 1925.

La decoración moderna antes de la Exposición de 1925.- Qué es decoración moderna.; El artículo de Henri Clouzot.

Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas.- Importancia y alcance de una exposición de arte decorativo.; La Exposición en las revistas.; *"Notre Enquête"*.

Sobre la modernidad y sus grados.- La crítica ante la exposición de 1925.; Guillaume Janneau en *Art et Décoration*.; Waldemar Georges, Las tendencias generales.; Marie Dormoy y la "non-reussite"; Charensol y la falta de interés por la escultura.; *Art et Décoration*.

Arquitecturas modernas.- Arquitecturas modernas.; Sobre el "Pabellón de los Soviet"



Ref. en nota 180. Joël Martel: tapón-emblema para radiador de automóvil reproducido en varias revistas antes de 1925.

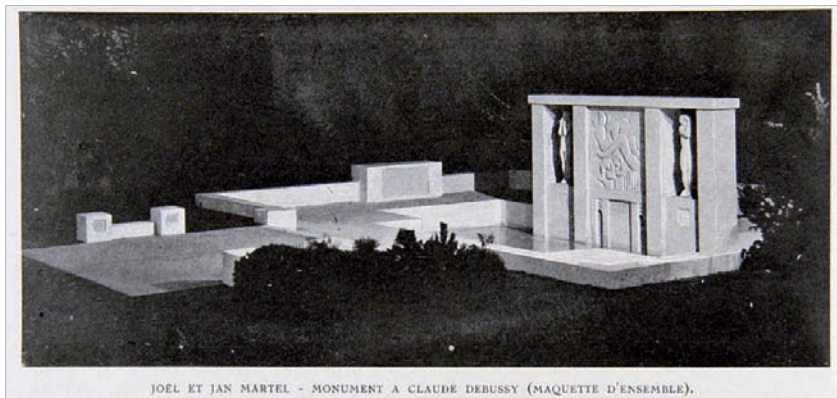
El arte como inspiración. Hemos tenido ocasión de comprobar, a través de comentarios de diversos críticos y artistas, el reconocimiento expreso del cubismo y de los artistas modernos en general, como precursores del espíritu nuevo y su estética. Esa es inequívocamente la opinión de los colaboradores de *L'Esprit Nouveau*, una opinión que en Le Corbusier se articula como jerarquía de valores cuyos beneficios deben transferirse al cuerpo social entero: *"Pintores y escultores, campeones del arte de hoy, que tenéis que soportar tantas burlas y que sufrís tanta indiferencia limpiad las casas, unid vuestros esfuerzos para que se reconstruyan las ciudades. Entonces vuestras obras se colocarán en el cuadro de la época y seréis reconocidos y comprendidos en todas partes. Deciros que la arquitectura necesita vuestra atención. Prestad atención al problema de la arquitectura."*²² Colocar el arte, cualquiera de sus manifestaciones, en el marco de la época es la misión

a la que se aplica la estética “modernista” de *L'Esprit Nouveau*. La manifestación pública y las consecuencias sociales de esa estética deben dar lugar a correlatos constatables en la ciudad, la casa y los objetos de uso cotidiano. No se pide al artista que democratice su arte sino que lo haga comprensible para las elites, ellas se encargarán de transferir la buena nueva estética hasta que su moralidad cale en todo, hasta que todo artefacto responda al sueño moderno de la razón¹²³. Así, el arte es la inspiración y la revelación del espíritu nuevo, los encargados de construir y definir en lo práctico el mundo nuevo que ese espíritu manifiesta, muy especialmente los arquitectos, pueden partir del arte, prepararse en él para expandir en el tejido social sus intuiciones puras y su nueva moralidad. El arte, tan lejos de poder ser comprendido por las masas, debe no obstante ejercer sobre ellas su renovadora influencia afectando su entorno cotidiano, para ello, el debate estético debe colocarse, en último término, y en esto coincide la Bauhaus de Weimar, en la “*habitation*” en la casa y sus objetos considerados como segunda piel del hombre, y en su extensión, la ciudad. No se asume, por lo tanto, el arte como valor ornamental o influencia decorativa superpuesta a los objetos de la vida, es su espíritu, su orientación hacia lo puro y universal lo que se integra en cada una de las realizaciones y de los objetos prácticos, afectando su forma no tanto en base a modelos o modas estéticas como a requerimientos en último término morales. Francia tiene regiones enteras arrasadas, la reconstrucción racional y económica es al mismo tiempo una obligación moral y una oportunidad única de aplicar los valores “modernistas”; de romper con un tradicionalismo mal comprendido basado en el pastiche y la imitación universalmente implantado en el país.

El arraigue del espíritu nuevo inspirado por las artes, supone la regeneración del tejido social en todos sus aspectos, y uno de los indicadores más relevantes de tal proceso sería la renovación radical de la cultura material de las sociedades modernas. Ese proceso de renovación del gusto de alguna manera se produce, y las formas modernas penetran en los objetos, las ropas, las casas, pero lo hace sin su carga moral y estética, únicamente desde los aspectos más superficiales y rebajados del aspecto “moderno”, como moda ornamental y gusto que sustituye al anterior, al *modern style*, corrompiendo desde la base la modernidad, el espíritu moderno o nuevo que exige el presente de las culturas occidentales. Mientras en otros países, como por ejemplo Alemania, resultó relativamente fácil el paso a esta cultura material moderna manifestada sobre todo en la arquitectura o el mobiliario funcional, en Francia, la patria de las artes suntuarias, se llevará a cabo únicamente una tímida adaptación de la geometría moderna que daría lugar al gusto Déco y que mantenía intacta la pasión decorativa y las ansias de ostentación que horrorizaban a los “modernistas”

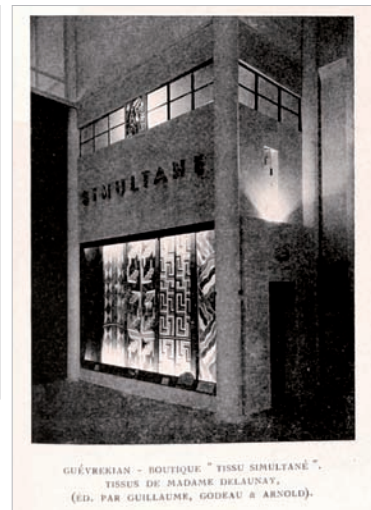
Por esta razón, es justamente en la arquitectura, el urbanismo o la cuestión decorativa donde los defensores del arte y el espíritu moderno enfocan su ataque y donde en definitiva, como en ningún otro aspecto de la cultura, se manifiesta y concreta el proceso de implantación de la modernidad. Se dedican las próximas páginas a analizar este fenómeno al que las revistas dedican un extraordinario esfuerzo convencidas de la necesidad de adaptar la imagen cotidiana y el gusto de las gentes al nuevo mundo del desarrollo técnico. La modernidad avanzada que desde muchos medios se negaba a las artes puras, pintura y escultura, se defendía, por el contrario, activamente y desde las mismas páginas, para una arquitectura y artes mobiliarias completamente renovadas en sus formas.

123 “En la actualidad, la pintura ha precedido a las demás artes. / Ha sido la primera que ha logrado una unidad de diapason con la época. (...) El arte ya no cuenta historias, sino que hace meditar. Después del trabajo es bueno meditar. / Por un lado, una multitud espera una vivienda decente, y esta cuestión es de palpitable actualidad. / Por otro lado, el hombre de iniciativa, de acción, de pensamiento, el conductor, quiere albergar su meditación en un espacio sereno y seguro, problema indispensable para la salud de las minorías selectas. Ibidem, pp. 1334-1335



JOEL ET JAN MARTEL - MONUMENT A CLAUDE DEBUSSY (MAQUETTE D'ENSEMBLE).

L'Amour de l'Art: a) Ref. en nota 128, proyecto de los hermanos Martel; b) Gaston Varenne: *Le Salon d'Automme. L'Art décoratif et l'Art Urbain*; 1924, p. 369; Boutique moderna, p. 371



GUÉVREKIAN - BOUTIQUE "TISSU SIMULTANÉ".
TISSUS DE MADAME DELAUNAY.
(ED. PAR GUILLAUME, GODEAU & ARSOLD).

2. III.1. Arquitectura, ornamento y artes decorativas en el debate moderno.

Artes decorativas y arquitectura.

Artes decorativas y arquitectura. La importancia otorgada en Francia a las artes decorativas e industrias del lujo tenía que ver con ese tradicionalismo estético, pero también con el gran prestigio de que estas industrias, sus mundialmente célebres artistas decoradores y artesanos, gozaban en otros países y, en consecuencia, su importancia económica. La imagen del país, su prestigio como patria del buen gusto, convertía la cuestión de las artes decorativas en un asunto de estado que hallará su máxima expresión en la largamente proyectada *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas* que tuvo lugar en 1925, gestionada desde el Ministerio de Industria y Comercio con comités de artistas, artesanos e industriales, y que debía actualizar una respuesta francesa ante el empuje de los nuevos gustos artísticos provenientes de centroeuropa, como la Secesión vienesa, con la sobria arquitectura que está produciendo desde finales del siglo XIX, o como el *Werkbund* alemán y sus productos de tendencia funcional. Es necesario hacerse una idea de lo que el fenómeno de las artes decorativas suponía en ese primer tercio del siglo XX en muchos países europeos y, particularmente, en su modelo y máximo exponente, Francia. La actividad de muchos artistas y especialmente de los escultores, no solo no se desarrollaba al margen de la idea decorativa, de sus medios o de sus exposiciones, sino que la integraba plenamente como una de sus funciones principales. Que un escultor fuera considerado hábil decorador era un cumplido que se le dedicaba a celebridades como Bourdelle, asiduo colaborador de arquitectos, o a tantos escultores animalistas y de pequeñas figuras destinadas a editarse en grandes series; también a artistas del entorno "modernista" como Lipchitz o Laurens cuyos relieves se vinculan a edificios en salones o incluso en la propia Exposición de 1925.

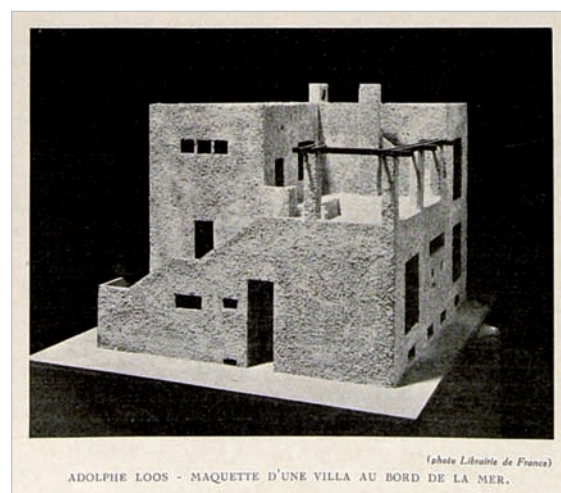
Es igualmente un buen testigo de la pujanza de la actividad de las artes aplicadas la profusión y empuje de las revistas especializadas en artes decorativas como *Art et Décoration*, que mantiene posturas favorables a una renovación moderna de los géneros decorativos y la arquitectura, *La renaissance de l'art français et des industries de luxe* (París, 1918-1939), *Art et Industrie*, varias sobre especialidades religiosas, etc., o, también, la abundante presencia de estas actividades en las revistas de arte más genéricas, como todas las citadas hasta el momento, o en las secciones específicas que los salones artísticos reservan a sus producciones. No es posible pues, comprender el entramado artístico ni los debates estéticos del momento sin considerar la enorme influencia de la actividad de las artes aplicadas, pero estas encuentran su lugar, su contexto formal y crítico, inseparablemente de la arquitectura.

Al igual que en el caso de las artes decorativas, se puede constatar cómo el papel de la arquitectura,

al tiempo que los debates públicos y los desarrollos teóricos que acompañan sus realizaciones, ocupó durante los años veinte un lugar principal en las revistas de arte. Es cierto que el formato de revista del momento no era tan exclusivo en sus intereses cómo lo es ahora en las publicaciones especializadas de arte contemporáneo, pero aunque ya habían excelentes publicaciones especializadas en arquitectura, encontramos que, tal vez porque los debates estéticos de calado público del momento se manifestaban más claramente y con mayor generalidad en la arquitectura que en la pintura o escultura, las secciones y reportajes sobre arquitectura, los dossier sobre la construcción en otros países o sobre célebres arquitectos de actualidad, son constantes. Que esto fuera así en el caso de *L'Esprit Nouveau* parece lógico, pero la dedicación de revistas como *L'Amour de l'Art* o *Art et Décoration* sorprende más; en cualquier caso, la arquitectura aparecerá en estas revistas muy relacionada con las artes decorativas y a menudo como un arte aplicado: fachadas de tiendas, stands de exposiciones, etc.

En el Salon d'Automne de 1922, lejos aún de la Exposición de 1925, se inaugura la nueva sección de Arte Urbano, léase arquitectura aplicada, que establece desde el primer momento una jerarquía integradora de las artes en la que la arquitectura actúa como condición primera soporte o plan de un todo orgánico al que cada medio artístico se debe ajustar. Así fue, se argumenta a menudo, en los grandes momentos del clasicismo o del gótico. Gaston Varenne, un destacado especialista en artes decorativas y colaborador habitual de varias revistas, presenta entusiasmado esta nueva sección argumentando que la condición previa es la arquitectura, esa “*madre de las artes*”¹²⁴, a ella deben asociarse pintura, escultura y artes decorativas. Y así se cumpliría en la Exposición de 1925 que, sobre todo y en primer lugar, será una exposición de arquitectura y la constatación de cómo los estilos decorativos se ajustaban a la nueva sobriedad que los arquitectos venían preconizando desde principios de siglo bajo la influencia vienesa o, simplemente, desaparecerían en las propuestas más “modernistas”. La escultura, en mayor medida que la pintura, tiene su lugar en este esquema y recupera gustosa su tradicional función simbólico-ornamental, el relieve, particularmente, será cada vez más solicitado por los arquitectos, estableciendo una tendencia que, en el caso francés, persistirá hasta la Exposición de 1937.

Adolf Loos. La cuestión ornamental, efectivamente, estaba en el centro del debate sobre el gusto moderno. Así debió considerarlo desde el primer número de su revista Le Corbusier que dedicará numerosos artículos y consideraciones a la cuestión decorativa, hasta el punto de crear una sección fija en su revista, iniciada en el nº 18 de 1923, titulada genéricamente 1925 en alusión a la anunciada exposición, en la que de forma sistemática desmonta la posibilidad del concepto mismo de artes decorativas por constituir una aporía en sus propios términos contradictorios de arte y decoración, y considera sus realizaciones vulgares e inmorales. Adolphe Loos, autor fundamental en la renovación de las formas arquitectónicas modernas en Francia, constituirá a través de su célebre texto “*Ornamento y crimen*” de 1912, uno de los primeros argumentos de autoridad aducidos por *L'Esprit Nouveau* que edita en su segunda entrega el texto completo (aunque ya había aparecido traducido en 1913). Muchos aspectos que relacionan estética y moral en el texto de Loos preconizan esa suerte de puritanismo elitista e ilustrado que caracteriza al purismo de la revista, pero además sitúa, como quiere Le Corbusier, la cuestión del ornamento en primer término pues solo atacándolo, el “modernismo” arquitectónico puede abrirse paso y ejercer su misión social. Permítase por su importancia y pertinencia transcribir algunos fragmentos del célebre escrito:



Ref. en nota 128, p. 746. Adolphe Loos en *L'Amour de Art*, 1923

124 Gaston Varenne: *Le Salon d'Automne – III. L'Art Décoratif, - IV. L'Art Urbain; L'Amour de l'Art* nº 11 1922, p.349

*“El niño y el nativo de Papuasias (Nueva Guinea) viven al margen de toda moral. El papú mata a sus enemigos y los come: no es un criminal. Pero un hombre moderno que mata a su vecino y lo come no puede ser sino un criminal o un degenerado. El papú, tatúa su piel, su piragua, su zagual, todo lo que cae en sus manos. No es un criminal. Un hombre moderno que se tatúa es un criminal o un degenerado. En muchas prisiones la proporción de tatuados se eleva al 80%. Los tatuados que viven en libertad son criminales latentes o aristócratas degenerados. Ocurre ocasionalmente, que su vida parece irreproachable hasta su final. Es porque han muerto antes de su crimen. (...) / A medida que la cultura de desarrolla, el ornamento desaparece de los objetos usuales.(...) / “Soporto a mi alrededor, incluso en mi vestir, ciertos ornamentos: si aportan alegría a mis semejante también me la dan a mi. Soporto los tatuajes de los Cafres, los ornamentos de los Persas, de los campesinos eslovacos, los diseños de mi zapatero. No tienen, ni los unos ni los otros, sino el ornamento para embellecer y exaltar su vida. Nosotros, los aristócratas tenemos el arte moderno, el arte que ha reemplazado al ornamento. Tenemos a Rodin y a Beethoven. Si mi zapatero no es aún capaz de comprenderlos, es de lamentar: ¿pero, por qué habría de dejarle sin su religión sin tener nada que ofrecerle a cambio? Mi zapatero tiene gustos honestos y respetables. Pero el arquitecto que viene de escuchar Beethoven y que se sienta a su mesa para diseñar un tapiz “art nouveau” no puede ser más que un estafador o un degenerado.”*¹²⁵

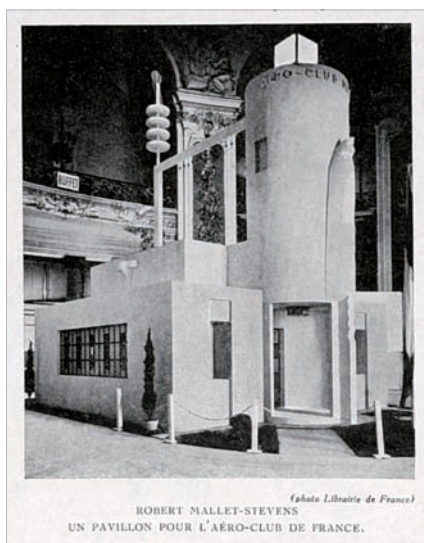
Estas ideas, que encuentran su contexto en el hastío de la curva principio de siglo, Sezession, Jugendstil, Modern style, Art nouveau, Modernismo catalán etc., y la temprana reacción de los arquitectos vieneses, tendrán eco no solo en los “modernistas” como el arquitecto suizo-francés, sino en toda la producción que desde la arquitectura o las artes aplicadas se consideraba moderna por oposición justamente a los estilos antiguos o al exceso ornamental del estilo Imperio o del *Modern style*. Esta modernidad, que no “modernismo” como en la época se calificaba en Francia a las concepciones modernas consideradas radicales, triunfa rápidamente, y ya antes de la guerra se percibe esa preocupación por una simplicidad ornamental que destaque, y no al contrario, la estructura racional del edificio o el mueble; lo cual no implicaba renunciar al máximo lujo conferido por los materiales preciosos y las firmas.

Arquitectura y ornamento en *L'Amour de l'Art*.

Arquitectura y ornamento en *L'Amour de l'Art*. La labor documental -la teórica le correspondería a *L'Esprit Nouveau*- más significativa previa al importante evento de 1925, fue la llevada a cabo por *L'Amour de l'Art* que ofrecerá a sus lectores amplísimos reportajes de las secciones de artes decorativas de los salones y muy especialmente de la citada sección de Arte Urbano (arquitectura) del Salon d'Automne, también reviste una especial importancia la presentación muy extensa e ilustrada de artículos específicos sobre arquitectos y arquitectura moderna. Durante estos años, en los que Waldemar George dirige de facto esta revista, sus escritores fluctuarán entre posiciones coincidentes con las del espíritu nuevo, representadas precisamente por su director y antiguo colaborador de la publicación purista, y una modernidad que busca la compatibilidad entre este espíritu y la tradición de la alta decoración francesa y los bellos materiales. Es por esta razón un espejo óptimo de la época en el que pueden hallarse página con página opiniones opuestas en cuanto a la valoración de, por ejemplo, los resultados de la Exposición de 1925.

Marie Dormoy. Sorprenderán siempre los interesantes artículos de Marie Dormoy, especialista en arquitectura, cuya modernidad y excelente elección de autores y temas se mantendrá incluso más allá de 1927 cuando François Fosca asuma la dirección y dé un brutal giro conservador a la revista, giro que, como en otros medios, afecta fundamentalmente a la pintura y la escultura: la arquitectura y artes decorativas reciben un tratamiento estéticamente diferenciado centrado permanentemente en las opciones modernas. Uno de estos artículos de Dormoy es el dedicado en enero de 1923 a los hermanos Perret en el que se hace eco muy literalmente, de los argumentos de *L'Esprit Nouveau* basados en los conceptos de economía,

necesidad social y superación de los localismos, añadiendo, no obstante, un interesante argumento de autoridad historicista sobre el internacionalismo de los grandes estilos y otorgando al hormigón, material por así decir ubicuo en su pasmosa disponibilidad, un importante papel en esta revolución moderna y universalista. Los correlatos éticos de este canto a la uniformidad con que la autora caracteriza el espíritu de los tiempos, quedan implícitos en su discurso con alusiones al buen sentido, la pereza o la verdad: *“El regionalismo arquitectónico está muerto. / La primera preocupación en el momento actual es la economía. Pero la diversidad que nos ha matado al traer consigo la búsqueda de lo pintoresco; no es económica. Ahora la necesidad nos tiene cogidos por la garganta (las secuelas de la guerra aún están presentes), y será ella quien nos dotará, de buen o mal grado, de una arquitectura. / La fuerza, y por ello, la economía del hormigón armado le hará universal y creará un estilo universal. Se harán cosas más uniformes en el espacio, pero más diversas en el tiempo. Las épocas de gran estilo son uniformes y las grandes corrientes arquitectónicas siempre han pasado a través de los climas y las fronteras. (...) / Ahora se vislumbra el alba de un movimiento similar. Del mismo*



Robert Mallet-Stevens en L'Amour de l'Art: a) Ref. en nota 124, 1922; b) Ref. en nota 131, 1925.

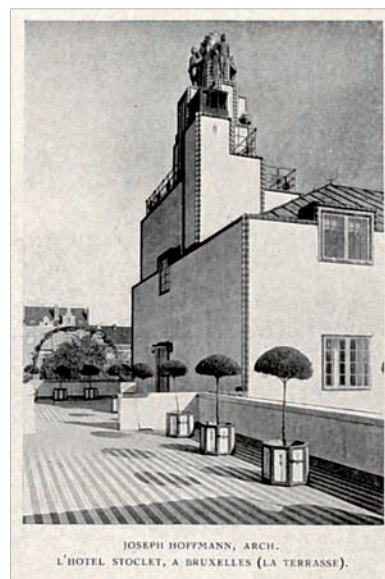
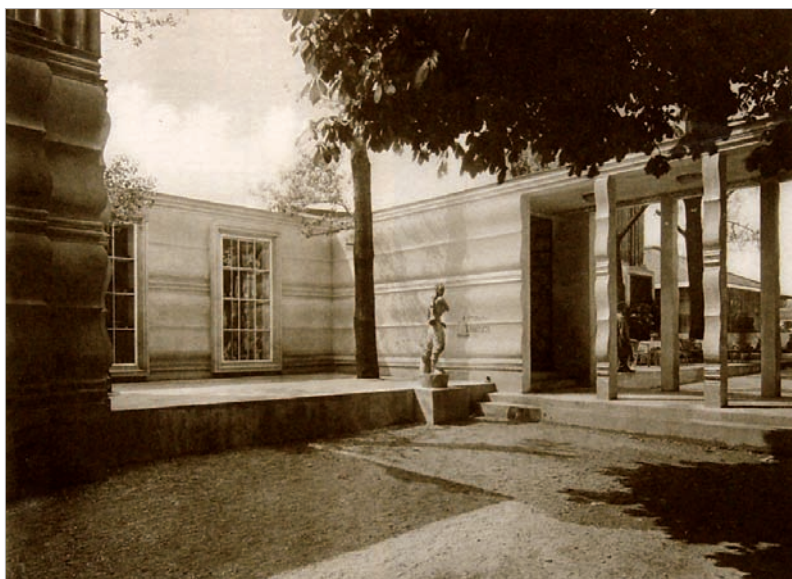
modo en que un paquebote se acomoda igualmente bien a los glaciares del polo que a las aguas ardientes del ecuador, o que nuestra vestimenta se hace cada día más uniforme, un tipo cada vez más uniforme de casa —ese segundo vestido del hombre— será empleado en el mundo entero. Ya el buen sentido y la lógica comienzan a prevalecer sobre los prejuicios y la rutina. La verdad es demasiado evidente para que pueda negarse por más tiempo.”¹²⁶

Gaston Varenne. El ejemplo arquitectónico, hay que insistir, va siempre por delante del específicamente decorativo si es que no resulta directamente inseparable de él. La arquitectura vienesa de la Secesión, los sucesores de Otto Wagner, constituye una referencia temprana y un ejemplo muy tenido en cuenta en el ambiente parisino que diferenciará su desarrollo del seguido, por ejemplo, en Alemania donde las nociones funcionales surgen en muchos autores con sorprendente naturalidad. Esta influencia es la de Adolf Loos, tan evidente en arquitectos de la modernidad francesa como Robert Mallet-Stevens y, de forma mucho más interiorizada, en Le Corbusier. En el arriba citado artículo de Gaston Varenne, este se manifiesta de acuerdo con la tendencia a eliminar la ornamentación sobreañadida y cita a Loos, que, dice, aprobaría sin duda el prometedor trabajo de R. Mallet-Stevens. Sin embargo, al referirse al pabellón que Mallet-Stevens exponía en el Salón toma argumentos de *L'Esprit Nouveau* para, aún de forma poco expresa, poner límites: *“La configuración de su edificio es tan específica como la de un paquebote, un vagón de tren o una fábrica moderna. ¿Quiere esto decir que Mallet-Stevens sacrifica a esta estética del maquinismo, que ha extraviado a tantos artistas contemporáneos, las leyes de la belleza proporcionada clásica? En absoluto.”¹²⁷* Varenne será, entre la crítica, un buen representante de esa modernidad reacia al funcionalismo, del mismo modo que Mallet-Stevens, bajo su apariencia “modernista”, evita la coherente radicalidad de Le Corbusier y se permite toda clase de caprichos, aunque cúbicos, y de colaboraciones decorativas: en el interior de ese pabellón acepta diversas obras de decoradores, entre ellas varios bajo relieves de *“una escritura temblorosa”*, de Henri Laurens.

126 Marie Dormoy: A. et G. Perret; *L'Amour de l'Art* nº 1 1923, pp.409-416, p. 416

127 Gaston Varenne: *Le Salon d'Automne – III. L'Art Décoratif, - IV. L'Art Urbain; L'Amour de l'Art* nº 11 1922 , p. 358

En la edición de 1923 del Salon d'Automne se exponen obras de Loos y Le Corbusier, Varenne no desaprovecha la ocasión de confrontarlas. Esta vez, con mayor decisión y más elementos críticos, pondrá de manifiesto con buenos fundamentos su repulsa, que es la de la mayoría, hacia el “modernismo” de Le Corbusier, aportando la autoridad de Adolf Loos, apoyado por las obras que de él presenta, para avalar una modernidad más adaptada y flexible que bajo su manto de sentido común, acabará representando las eternas ansias de diferenciación y ostentación de la burguesía, eso sí ilustrada y moderna. De este modo las dos modernidades a que se ha hecho referencia van quedando establecidas: “M. Loos y M. Le Corbusier se reclaman, ambos, del “modernismo” más absoluto. Pero mientras M. Loos busca la expresión dentro de una sumisión exclusiva a todas las condiciones de la vida, M. Le Corbusier hace intervenir en primer lugar la cuestión plástica. Se sirve de trazos reguladores. Su primera idea creadora es independiente de estos factores, sin embargo, primordiales: el terreno, la orientación, el clima, el uso de los locales. Es solo posteriormente cuando coordina con ellos los elementos de una invención para la cual se ha buscado en primer lugar un equilibrio de volúmenes y un ritmo. El defecto de esta manera de proceder es privar a sus partidarios de una diversidad que nace de la obligación misma de acordar una obra a las condiciones dadas. De ahí la monotonía de las obras de Le Corbusier que vuelve siempre a determinadas disposiciones gratas a su cerebro. De ahí, también, una especie de desprecio –sorprendente en un moderno- hacia las exigencias de los oficios: supresión, por ejemplo, en provecho de un volumen más matemático, de toda cornisa preservadora; finalización del conducto de chimenea al ras de la cubierta, en detrimento del buen funcionamiento; (...)”¹²⁸



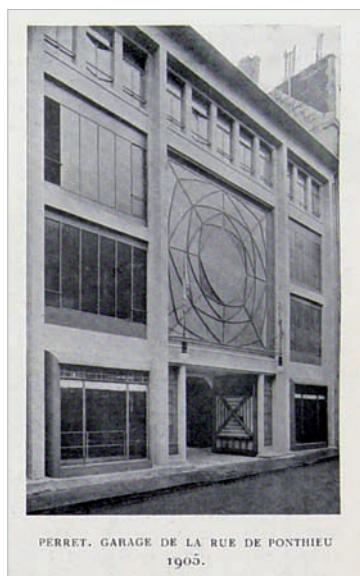
Joseph Hoffmann: a) *Art et Décoration* 2º semestre 1925, p. 124, Ref. en nota 200. Pabellón de Austria en la Exposición de 1925; b) *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 129

Joseph Hoffmann. Varenne prometía en su crónica del Salon d'Automne de 1922 un próximo reportaje sobre las últimas obras de Loos que no llegó a aparecer. Sí apareció, en cambio, otro vienés, Joseph Hoffmann arquitecto y decorador que tendrá enorme ascendencia sobre las formas arquitectónico-ornamentales (geometrías monumentales, simetrías centrales, frontalidad, estructuras piramidales, etc) de la Exposición de 1925 y la consiguiente definición del gusto Déco, y sobre el que se publicarán varios artículos en las revistas del momento. Destaquemos el aparecido en 1923 en *L'Amour de l'Art* “*El movimiento Moderno en Austria*” que presenta el propio Hoffmann y continúa un crítico austriaco. En su presentación, Hoffmann habla de restaurar la alegría de la Viena anterior a la guerra, pero, dice, no tratando de finalizar el Palacio Real, no hay dinero para ello, sino construyendo como hoy corresponde respetando necesidades sin renunciar a lo excepcional, habla, también, de reivindicar sus grandes artistas vivos como, especialmente, el escultor Antoine Hanak. Hoffmann no hace teoría de su trabajo pero

128 Gaston Varenne: *Le Salon d'Automne III. Les Arts Appliqués, l'Art Urbain*; *L'Amour de l'Art* n° 11 1923, pp.743-747, p. 745

deja claro que la construcción no está reñida con la “alegría” y lo excepcional. Donde se descubren claves importantes para comprender el equilibrio, que no negación, entre arquitectura o decoración y ornamento en la arquitectura vienesa es en la segunda parte del artículo.

En ella Max Eisler traza una semblanza completa de la Secesión vienesa, comenzando por Otto Wagner iniciador indiscutido de la nueva arquitectura austriaca que actúa considerando los datos y la forma de vida, como un ingeniero. Su vinculación al estilo Imperio no impide, se afirma, constatar que solo gracias a su enseñanza, sus sucesores lo pudieron superar. Estos son Joseph Olbrich y Joseph Hoffmann. Se describe de forma muy sugerente y sin identificarla, una obra del primero de 1898: “*Es un juego delicado y preciso con el cubo. El motivo principal central está formado por un cubo, al que se vinculan una serie de pequeños cubos, presentando la forma de células, como en un cristal.*”¹²⁹ A continuación, se establece el vínculo de Hoffmann, sucesor de Olbrich tras su prematura muerte, con los artistas de la Secesión a la que él mismo pertenece junto a Klint y otros pintores, escultores o literatos. Su objetivo común, escribe Eisler, es “*El ornamento. El ornamento era expresión y símbolo del nuevo idealismo. Pero por entonces producía estragos como una epidemia destructora. Gracias a la materia maleable del hormigón, absorbía las formas de la casa, los muros y los tejados, así como las habitaciones y sus vestíbulos, el mueble, el vidrio y el metal. Absorbía sobre todo las diversas producciones de los obreros de arte. Esta es la razón por la que Joseph Hoffmann se lo apropió enteramente.*”¹³⁰ Desde este preámbulo se traza ya monográficamente la trayectoria artística del arquitecto hacia su curioso estilo simplificado pero fuertemente ornamental. En las imágenes está todo cuanto podía necesitar una modernidad como la de Ruthmann, el decorador más exclusivo del momento: exclusividad, simplicidad distinguida y no funcionalista.



Auguste Perret: a) En *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 132; b) Teatro de la Exposición de 1925 en: Lionel Landry: *L'Exposition des Art décoratifs. L'Architecture: Section française; Art et Décoration* 1^{er} semestre 1925, pp. 177-228, p. 221.

Marie Dormoy y Auguste Perret. Por lo tanto, frente al radicalismo de los jóvenes del purismo, existe una vía intermedia que puede asumir los progresos de las técnicas constructivas y superar el exceso *Modern Style*, sin renunciar a la emotividad ornamental ni caer en el maquinismo funcionalista. En cuanto a la nueva arquitectura alemana u holandesa neoplástica, estos sectores prefieren ignorarlas. Los intentos por encauzar debidamente la exposición de 1925, autoproclamada moderna, no conseguirán sus fines aún cuando era algo muy compartido qué autores y obras constituían los mejores ejemplos, por encima de las distancias generacionales, de la arquitectura francesa del momento. En “*La arquitectura francesa*

129 J. Hoffmann y Max Eisler: *Le Mouvement Moderne en Autriche; L'Amour de l'Art*, 1923, n° 8, pp.631-651, p. 633

130 Ibidem, p. 634

*moderna*¹³¹, aparecido meses antes de abrirse la exposición, Dormoy ofrece una relación de nombres y obras, mezclando ingenieros y arquitectos, maestros y jóvenes. Se cita a Perret, Tony Garnier, Mallet-Stevens, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Ingenieros como Freyssinet y sus Hangares de Orly, etc. La elección de los arquitectos e ingenieros manifiesta una clara y muy definida postura respecto a lo que es arquitectura moderna, coincidente con las posiciones más avanzadas e incluso funcionalistas. Sin que se haga referencia a ello, de hecho y por la proximidad de la exposición, lo que se nos presenta determina lo que, en este sentido, se considera debiera ser la Exposición de 1925, un modelo al que, por otra parte, solo en muy pocos edificios se atendió. Se trata de un difícil equilibrio en el que incluso autores de irrefutable compromiso contemporáneo deberán asumir muchas contradicciones.

Es el caso de Auguste Perret, uno de los apóstoles del hormigón armado, técnica constructiva que se situará en el centro de este debate por dejar en manos del arquitecto decisiones antes mediatizadas por tradiciones y servidumbres constructivas asociadas a los materiales tradicionales. Perret era y es considerado precursor y maestro indiscutido de la renovación arquitectónica moderna en Francia. Con motivo de la Exposición de 1925 responde en una entrevista a Marie Dormoy que, como acabamos de ver, ya se había ocupado extensamente de su trabajo: *“El arte decorativo debe suprimirse. Quisiera saber quien ha unido estos dos términos: Arte y Decorativo. Es una monstruosidad. Allí donde haya verdaderamente arte no hay necesidad de decoración. Lo que hace falta en arte es la desnudez, la bella desnudez antigua o medieval”, sin embargo,* preguntado entonces sobre la consideración que le merece su afamada colaboración con Bourdelle en el Théâtre des Champs-Élysées (1913), responde que los relieves escultóricos incluidos en su edificio se

justifican por su perfecta integración en el plan constructivo y por su aportación simbólico-monumental, nunca ornamental¹³². La posición de A. Perret está en realidad profundamente enraizada con la tradición al considerar al edificio como un compendio en el que todas las artes podían contribuir acentuando determinados aspectos vinculados al sentido global del edificio, así escultura y pintura encuentran su lugar como lo tuvieron en las épocas a las que hace referencia. En el caso de Auguste Perret, el ornamento más que desaparecer ha sido integrado como textura de los paramentos o pura manifestación de las estructuras, tal como su Notre-Dame de Le Raincy (1923) manifiesta; pero en sentido estricto, o al menos desde una perspectiva racionalista, lo innecesario, arquitectónicamente hablando, de esa ornamentación sabiamente integrada, la seguía delatando como tal ornamento.



a) Ref. en nota 180, *Art et Décoration* 1925; b) Ref. en nota 139, *L'Esprit Nouveau* 1921.

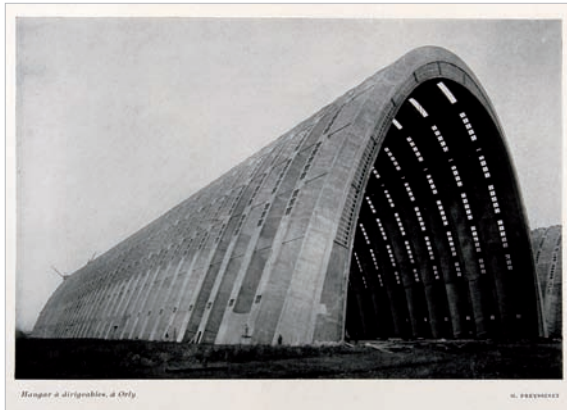
2. III.2. El espíritu nuevo: arquitectura vs. decoración.

Purismo y la Arquitectura.

Purismo y la Arquitectura. Le Corbusier respeta profundamente al maestro Auguste Perret como uno de los pocos arquitectos que están a la altura de los grandes ingenieros contemporáneos franceses del hierro y del hormigón como Toni Garnier y sus

131 Marie Dormoy: *L'architecture française moderne*; *L'Amour de l'Art* nº 3 1925, p. 111

132 Marie Dormoy: *Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 5 1925, p. 174



a, b) Ref. en nota 180, *Art et Décoration* 1925, p. 131 y p. 133. Obras de Freyssinet y Tony Garnier reproducidas en muchas ocasiones y revistas de la época.

Mataderos de Lyon o Freyssinet y sus admirados *Hangares de Orly*, pero su procedencia es más compleja, más específicamente moderna que la de estos constructores que asumieron la misión de renovar, a través del modelo y las técnicas ingenieriles, el sentido de la arquitectura. Frente a las grandes obras y edificios públicos en los que se sustenta el trabajo de aquellos, Le Corbusier se centra en la casa y la ciudad como fenómenos orgánicos que se concretan en obras arquitectónicas cuya especificidad es en todo equivalente a la autosuficiencia de un cuadro cubista: nada se le puede añadir que no perturbe su forma y por tanto su sentido y su función. Y esto desde un punto de vista tanto estético como práctico.

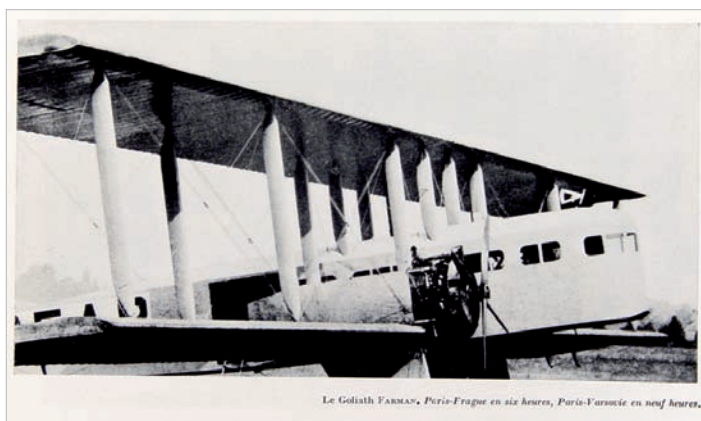
En un grupo de tres artículos cuyo título genérico es “*Ojos que no ven*” propone el modelo funcional aplicado por los ingenieros y las fábricas, como único capaz de responder a la necesidad de reconstrucción del país y acorde con el espíritu los tiempos. Acorde con una modernidad de la que la máquina es al tiempo metáfora moral y máximo exponente práctico y ejemplo de efectividad que, paradójicamente, nos aproxima a los modelos de óptima economía propuestos por la naturaleza en su proceso evolutivo. Se propone así a la mismísima naturaleza como argumento de autoridad que avala la inevitabilidad del proceso comenzado con la eclosión de las sociedades industriales y de las máquinas que está en la base del espíritu de progreso moderno y del racionalismo funcionalista; en realidad estos desarrollos humanos culminan la potencialidad de la naturaleza, la máquina es su quintaesencia: “(...) *la máquina aplica con más rigor que nunca las leyes físicas de la estructura del mundo.*”¹³³ Solo tras lograr la necesaria depuración y someterse a las leyes de la economía, podrá aparecer la arquitectura. La condición de ingeniero capaz de emular la simplicidad de los procesos naturales o la efectividad de las máquinas es previa a la de arquitecto, sin construcción no hay arquitectura, pero esta, aún siendo capaz de generar máquinas de habitar, es ante todo un arte, comienza donde acaba el cálculo: es pura creación del espíritu: “*En la proporción se reconoce al plástico; el ingeniero se aparta, el escultor trabaja. (...) La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz; la proporción es también y exclusivamente el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz. La proporción aparta al hombre práctico, al hombre audaz, al hombre ingeniero; reclama al plástico.*”¹³⁴ La experiencia artística de Le Corbusier determina una complejidad en sus planteamientos que le permite superar la ilusión funcionalista de la que, sin embargo, siempre se le acusará.

133 “El mecanismo moderno parece haber creado objetos profundamente alejados de lo que el hombre había conocido y practicado hasta aquí. Se ha creído que nos estábamos alejando así de las producciones naturales y que nos adentrábamos en el orden de lo arbitrario; ¡nuestra época llora los prejuicios de la mecánica! No nos confundamos, se trata de un completo error: la máquina ha aplicado con un rigor jamás conocido las leyes físicas de la estructura del mundo. A decir verdad, los poetas de este tiempo solo han llorado una cosa: los chalecos bordados de los campesinos y el tatuaje de los papúes. Si la naturaleza ciega que hace huevos, hiciera botellas, las haría sin duda semejantes a las que hace la máquina concebida por la inteligencia del hombre. La economía es la ley de selección natural. Es fácil deducir que también es la gran ley que rige lo que llamaremos “selección mecánica”. La selección mecánica comenzó desde las primeras eras del mundo y desde entonces proporciona objetos cuyas leyes generales permanecen aún; los que han evolucionado son los medios de fabricación, pero las leyes han permanecido. / (...) la máquina aplica con más rigor que nunca las leyes físicas de la estructura del mundo” Ozenfant et Jeanneret: *Le Purisme*; *L'Esprit Nouveau* n° 4 enero 1921, p. 369

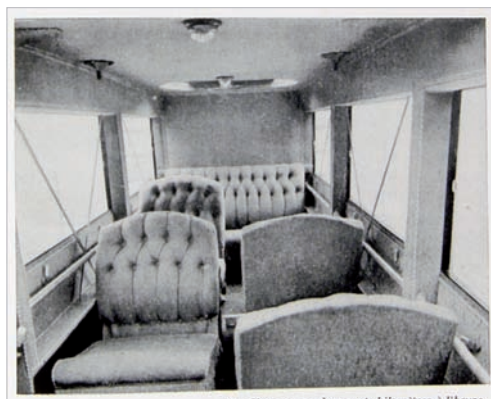
134 Le Corbusier-Saugnier: *Architecture III, Pure Création de l'Esprit*; *L'Esprit Nouveau* n° 16 mayo 1922, p. 1903

práctica de quien ha sido capaz de percibirlo, pero el arte no tiene por qué estar en esa realización, en realidad lo que se necesita en este momento es pan, sol y el confort necesario.

Conviene pues, en primer lugar, definir el concepto de alojamiento que en cualquier caso debe inmediatamente hacer frente a la presión de las costumbres y de la tradición: *“No se ve la luz en vuestras casas. Las ventanas se abren con incomodidad. No hay postigos para airear como en cualquier vagón-restaurante.”* proclama Le Corbusier antes de dar algunos consejos sobre el uso y dotación de la vivienda. La casa debe cumplir ciertas condiciones y sobre todo debe alejarse del antihigiénico vicio decorativo impuesto por una tradición difícil de erradicar. Respecto al gusto decorativo y al ornato arquitectónico, la modernidad, el espíritu nuevo, debía ser intransigente, decoración equivale a incultura y suciedad, es el tatuaje del hombre occidental: *“La decoración es lo superfluo, la medida del campesino; y la proporción es lo necesario, la medida del hombre culto.”* Un buen decorador, nos dice Le Corbusier, deja su oficio y se convierte en constructor de muebles o en arquitecto, nada hay menos civilizado que los recargados interiores burgueses llenos de antigüedades: *“No compréis más que muebles prácticos y jamás muebles decorativos. Id a los viejos castillos para ver el mal gusto de los grandes reyes”*¹³⁷



Le Goliath FARMAN, Paris-Fragne en six heures, Paris-Vareuse en neuf heures.



« AIR EXPRESS », deux cents kilomètres à l'heure.

Le Corbusier-Saugnier: *Des Yeux qui ne voient pas. Les Avions*; L'Esprit Nouveau n° 9 junio 1921, (sin paginar)

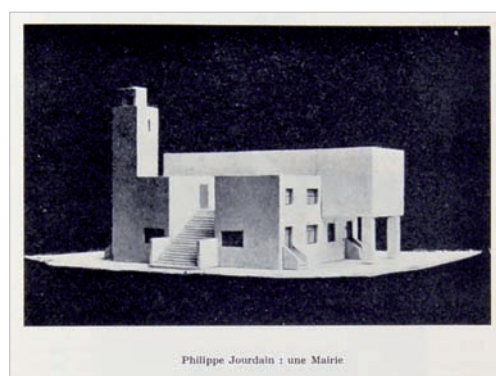
Por el contrario, el interior debe ser escueto para destacar tanto la idea artística puesta en obra por los volúmenes arquitectónicos, como la fuerza espiritual de quien lo habita. La clase de hombre que, a través de la arquitectura, se preconiza desde *L'Esprit Nouveau* queda bien retratado en el siguiente recetario -los consejos sobre la casa a que antes se hacía referencia-, auténtico decálogo para el hombre moderno del que vale la pena extraer algunos de sus consejos: *“Exigid la supresión de los estucos y de las puertas de cristales biselados que suponen un estilo deshonesto. / Colgad en las paredes pocos cuadros y sólo obras de calidad. A falta de cuadros, comprad las fotografías de ellos. / Poned vuestras colecciones en cajones o en armarios. Tened un profundo respeto por las verdaderas obras de arte. / El gramófono o la pianola os brindará las interpretaciones exactas de las fugas de Bach, y os evitará la sala de concierto, los resfriados, el delirio de los virtuosos. / Enseñad a vuestros hijos que la casa sólo es habitable cuando abunda la luz y cuando los parquet y los muros están limpios. (...) / Al hombre inteligente, frío y tranquilo le han nacido alas. Se piden hombres inteligentes fríos y tranquilos para construir la casa, para trazar la ciudad.”*¹³⁸

En este recorrido por la consideración de lo decorativo y la relación entre arte y arquitectura en *L'Esprit Nouveau*, se llega al tercer y último artículo de la serie “Ojos que no ven”, el subtítulo “Automóviles” tal vez el que en la época podría aparecer como más radical y, en cualquier caso, el que implícitamente da por zanjada la cuestión del ornamento y la belleza accesoria. El tema que desarrolla en esta ocasión Le Corbusier es el de la estandarización, sinónimo de racionalización y perfección evolutiva hasta el

137 Ibidem.

138 Ibidem.

producto que, en determinadas condiciones, no admite mejora. Contrapone en imágenes y argumentos el Partenón con automóviles, algunos de los años diez, pero en general los modelos más recientes. Del mismo modo, se argumenta, evolucionan cierta arquitectura y la carrocería; del mismo modo se aligeran y adaptan a su función. La belleza es función de la ley evolutiva, es así en los animales superiores y en las máquinas, más bellas cuanto mejor adaptadas a su función. Solo sobre la base de esta culminación evolutiva que inevitablemente concluye en los estándares, la belleza, máxima perfección, tiene su rara posibilidad¹³⁹. En el artículo se establecía un doble paralelismo entre el templo preclásico de Paestum (600-550 a.C.) y un automóvil de los años 10 por una parte, y el Partenón y un elegante Delage de 1921 por la otra; unos meses más tarde, y sin texto alguno, la revista presenta dos páginas que muestran a través de 18 dibujos cuidadosamente pautados en sus cambios graduales, la evolución de la forma del automóvil desde sus primeros momentos al actual¹⁴⁰. Se le pide, se le fuerza realmente así al lector a concluir que, indudablemente, las formas más evolucionadas son más armónicas, es decir que belleza y progreso caminan juntos.



a) Ref. en nota 128, *L'Amour de l'Art* 1923, p. 745; b) Ref. en nota 146, *L'Esprit Nouveau* 1923. Maquetas de arquitectura en el Salon d'Automne de 1923

Purismo y decoración.

Los artistas y la industria decorativa. Sabemos hasta que punto era relevante la actividad artístico-industrial decorativa, y cómo las revistas de arte se ocupan de sus artistas y producciones en pie de igualdad con las bellas artes. Conviene insistir, sin embargo, precisamente en la ausencia de límites claramente establecidos entre las bellas artes y las aplicadas, y esto en dos aspectos. Por una parte los géneros pictóricos y escultóricos específicamente decorativos como, en pintura, las técnicas murales, los lacados, la pintura sobre vidrio, etc. o, en relación a la escultura, el fuerte resurgir del relieve, la escultura editada en series industrializadas o en materiales preciosos, los géneros digamos intrascendentes, de animalistas y toda clase de figurillas de pequeño tamaño. Por otra, la colaboración constante de muchos artistas de primera línea con los decoradores y la industria¹⁴¹. Cuando se trate la escultura de tradición, tendremos ocasión de comprobar hasta que punto estos límites son confusos, por el momento, conviene indicar que la formación del escultor en la época estaba bastante a menudo más relacionada con la Escuela de Artes Decorativas que con la de Bellas Artes, y que al escultor se le exigía toda la destreza artesanal de la tradición, como se manifiesta en la vuelta a la talla directa de escultores tanto

139 "La arquitectura se cumple a través de los estándares. (...) / El estándar, impuesto por la ley de la selección, es una necesidad económica y social. La armonía es un estado de concordancia con las leyes de nuestro universo. La Belleza domina; es de pura creación humana; es lo superfluo necesario solamente para aquellos que tienen un alma elevada. / Pero es necesario en primer lugar, tender al establecimiento de estándares para afrontar el problema de la perfección." (Le Corbusier-Saunier: *Des Yeux qui ne voient pas... Les Autos*; *L'Esprit Nouveau* n° 10 julio 1921, p. 1139) Los llamativos aspectos políticos de estas citas, su anticuada y antidemocrática idea iluminista de la cultura que debe ser impuesta por las mentes y las almas privilegiadas, merecería un comentario específico que en parte se ofrece en el apartado dedicado al Purismo.

140 (Sin firma): *Evolution de la Carrosserie Automobile*; *L'Esprit Nouveau* n° 13 octubre de 1921, p.1570

141 Sobre esta cuestión es muy interesante el libro: Jean-Paul Bouillon: *Journal de l'art Déco 1903-1940*; Skira, Ginebra 1988. La cuestión de las sinergias entre artistas e industrias y gustos decorativos, reaparecerá en las partes correspondientes a varios de los artistas aquí tratados, de modo particular en la parte dedicada a Brancusi, y con más desarrollo en *Géneros decorativos y ornato arquitectónico*.

tradicionalistas como modernos. Mientras tanto la pintura, con una larga tradición de contestación a la academia representada por la *École des Beaux-Arts* -el impresionismo es su más claro ejemplo pero uno entre muchos- es cada vez más autodidacta y diletante. Tanto que *L'Esprit Nouveau* publica un artículo dedicado a dar unas someras indicaciones de técnicas pictóricas en vista “del penoso espectáculo que dan tantos cuadros definitivamente envejecidos en diez o menos años”¹⁴² Esta estrecha simbiosis entre arte y decoración, más acentuada en el caso de la escultura, se manifiesta no solamente desde el punto de vista económico y productivo, también desde el estético con modas compartidas como la “*Negre*”¹⁴³ que puede rastrearse tanto en célebres artistas (Léger, Brancusi, Giacometti) como en la industria de la decoración, de los bellos materiales y los pulidos de espejo (Brancusi, Miklos, Hernández), de las combinaciones de color abstractas basadas en el contraste simultáneo (los Delaunay) y, en general, del uso de secciones lineales geométricas y reducciones planas de las superficies (Lipchitz, los Martel)

Esta derivación mundana del arte en la que participan sin inconveniente algunos grandes artistas no podía ser bien valorada desde el purismo, una razón más para insistir en su ataque al concepto mismo de artes decorativas, de decoración en general, un ataque coherente que se anticipa intuitivamente a los objetivos últimos -especificados después de 1945- de una modernidad cifrada en la pureza y autonomía de los géneros: nada más ajeno a la distinción y autonomía de la obra artística que su vulgarización y contaminación decorativa.

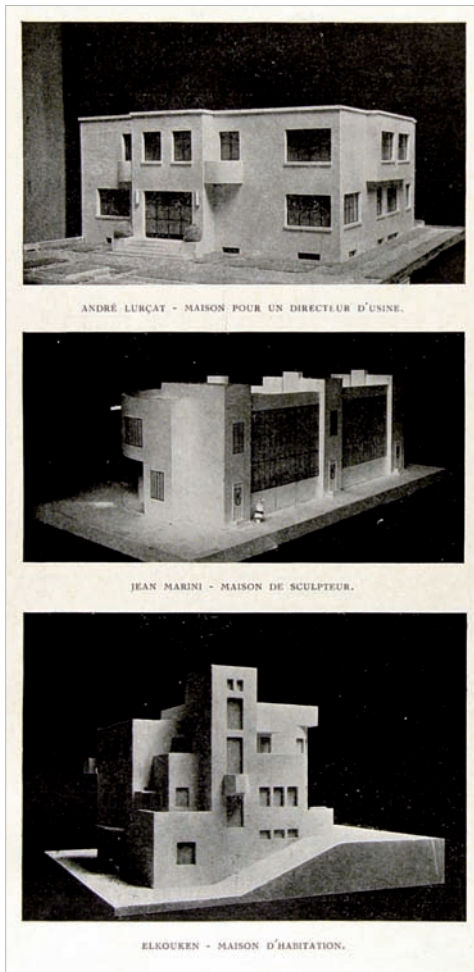
Purismo y decoración. Como ya se indicó más arriba, desde el nº 18 de 1923, comienza en *L'Esprit Nouveau* una sección fija titulada genéricamente 1925 con la que se quiere incidir de forma expresa, utilizando un tono irónico y propagandístico, en la consideración pública de las artes decorativas. En realidad, como hemos tenido ocasión de comprobar, estaba prácticamente todo dicho desde artículos previos más genéricos en los que se establecían las premisas modernas de la arquitectura o del arte desde una perspectiva purista. Antes de comenzar este último ataque previo a la exposición de 1925, la revista había obtenido una evidente resonancia respecto a este asunto en otros medios críticos y sus argumentos funcionalistas encontraron eco incluso en entornos claramente conservadores. Así es sin duda entre muchos de los colaboradores habituales de *L'Amour de l'Art* o de *Art et Décoration*, pero también, y esto sorprende más, en revistas como *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*. La revista de Le Corbusier, siempre preocupada por la repercusión de sus contenidos, presenta un extenso extracto de un artículo aparecido en la citada publicación conservadora firmado por su especialista en artes decorativas, y pluma de renombre en ese campo, Guillaume Janneau, de quien más abajo se comenta un artículo sobre la exposición de 1925. Su línea crítica no parecía precisamente destinada a converger con las ideas de *L'Esprit Nouveau* pero así ocurre en este artículo que parece asumir con entusiasmo las tesis funcionalistas, y la redacción de la revista se felicita por ello y aplaude sin más lo que llaman auténtica conversión¹⁴⁴.

Pero es una conversión ficticia. Como demostrará finalmente la exposición de 1925, los argumentos radicales del purismo arquitectónico se traducen de forma hartamente complaciente con la pervivencia de la importante industria artesanal de las artes aplicadas, y lo que se pierde en talla de formas curvas y complejidad ornamental, se gana en refinamientos más concentrados y rectilíneos del diseño y en la riqueza y calidad de los materiales, sin por ello someter los objetos generados a los criterios funcionales y económicos promovidos por los teóricos “modernistas”. A medida que se acerca la exposición de 1925, Le Corbusier, consciente de la persistencia de esa interpretación superficial y devaluada de lo moderno, abre un nuevo frente de agitación contra el gusto establecido concretando y especificando su ataque hacia los gustos decorativos fuertemente arraigados en París, capital mundial de las industrias del lujo.

142 (Sin firma): *Technique de la Peinture*, *L'Esprit Nouveau* nº 14 noviembre 1921, p. 1623

143 Suele citarse siempre como mejor ejemplo de esto el decorado concebido por Léger para la obra de Darius Milhaud *La création du monde*. Efectivamente las revistas se hicieron eco de esa producción como demuestran las páginas que le dedicaron *L'Esprit Nouveau* y *L'Amour de l'Art* (Borlin, Cendrars, Milhaud, Léger : *Le ballet « La Création du Monde »* ; *L'Esprit Nouveau* nº 18 abril de 1923 (sin paginar))

144 (Sin firma): *Une conversion*; *L'Esprit Nouveau* nº 14 noviembre 1921, p. 1577



Gaston Varenne: *Le Salon d'Automme. L'Art décoratif et l'Art Urbain; L'Amour de l'Art* nº 12 1924, p. 369; Maquetas de arquitectura, p. 370

“La Arquitectura en el Salón de Otoño.” El Salon d'Automne, en un claro gesto renovador, introdujo, ya lo hemos visto, desde 1922 la sección de *Arte Urbano* dedicada a la arquitectura pura y aplicada. La importante reseña que *L'Esprit Nouveau* dedica a esta nueva sección del salón en su edición de 1923, marca el inicio de una campaña sistemática; de hecho en el mismo número de la revista comienza la citada sección fija titulada “1925”, en la que aparecerán algunos de los textos más irónicos e ingeniosos de la publicación; textos que aparecen sin firma. En “*La Arquitectura en el Salón de Otoño*”, Le Corbusier perfila los distintos puntos de vista bajo los que analizará la cuestión de la actividad artística decorativa. En primer lugar desestima por contradictorio el término decorador¹⁴⁵: *“Hacen falta arquitectos y constructores. / Por el momento el salón nos ofrece, sobre todo, decoradores. / Decoradores, Arquitectos. / ¿Por qué dos nombres, por qué dos oficios? Hay uno de más, ya que el segundo hace el trabajo del primero. Evidentemente ya no lo hace (como en otro tiempo). Esto es así porque ha aparecido el primero. Pero el primero, si es bueno, pasa al segundo título; si permanece decorador, es que es malo y está de más, un engranaje superfluo.”*¹⁴⁶ A continuación se propone la razón funcional como único criterio válido para mobiliario y objetos de uso: *“Un “ensamble” (conjunto mobiliario-decorativo) es una silla para sentarse, una mesa para trabajar, casilleros y cajones para poner cosas, una bombilla de doscientas bujías para iluminar (Protestas indignadas de los decoradores).”*¹⁴⁷

Continúa el artículo abordando la cuestión de las materias preciosas. Se trata de un asunto importante pues este fue

el recurso de los grandes diseñadores autoproclamados y de hecho considerados modernos o al menos renovadores de las artes decorativas por la crítica especializada, para mantener la calidad artesanal y el valor exclusivo de unos objetos ciertamente más sumarios en los recursos formales y ornamentales pero tan vinculados al lujo como los ornamentos sobreañadidos de antaño. Es la época en que se sustituyen los ornamentos esculpidos por superficies lisas constituidas por chapados de maderas preciosas, técnica que se perfecciona en esos años, con incrustaciones de metales, marfil o pedrería. Época que se beneficia de la máxima expansión colonial y de los materiales exóticos y preciosos que le aportan las explotaciones coloniales. Rhutlmann, Süe y Mare, Dufrène y tantos otros decoradores de prestigio universal representan bien esta versión conservadora del espíritu moderno a la que Le Corbusier opone sencillos argumentos que encuentran su origen tanto en razones evolutivo-funcionales como en consideraciones éticas y relativas al buen gusto ya presentes en los textos de Loos: *“Por supuesto, hay materias muy hermosas. El libro de tres francos cincuenta (tarifa anterior a la guerra) es mucho más “gentleman” que una edición de gran lujo. El libro de tres francos cincuenta es el soporte más correcto para el pensamiento del autor; siglos de tradición nos lo ha dado. (...) / El blanco de cal es extremadamente moral. (...) El blanco de cal es la riqueza del pobre y del rico, de todo el mundo, como el pan, la leche y el agua son la riqueza del esclavo y del rey.”*¹⁴⁸

145 Este término hace referencia en la época, sobre todo, a lo que ahora llamaríamos interiorismo o arquitectura de interiores, pero también al diseño de muebles, tapicerías, objetos o cualquier elemento ornamental.

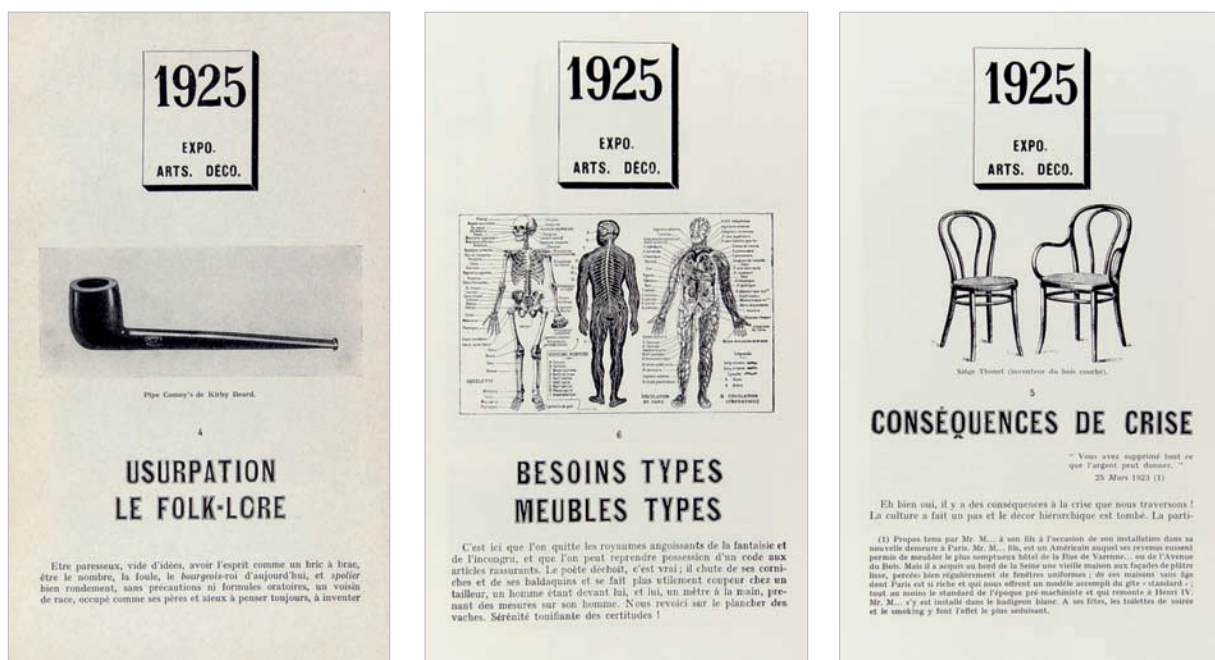
146 Le Corbusier: *L'Architecture au Salon d'Automne; L'Esprit nouveau* nº 19 julio 1923 (sin paginar) Veíamos más arriba como Auguste Perret se apropiaba de esta argumentación del joven Le Corbusier.

147 Ibidem.

148 Ibidem.

Quedan, pues, proscritos incluso los últimos placeres donde se estaba refugiando el buen gusto mundano y el afán de distinción: *“La religión de las bellas materias no es sino el último espasmo de una agonía.”*¹⁴⁹

Finalmente, en un célebre pasaje que hace referencia a los arquitectos holandeses del entorno de De Stijl y sus paramentos-color, parece igualmente proscribirse todo añadido al lienzo del muro poniendo en boca de un imaginario Léger la necesidad de mantener la pureza y unidad de los planos arquitectónicos. La solución sería vincular como unidades superficies completas y colores, de este modo el color deja de ser un elemento superpuesto y por tanto decorativo: *“Léger.- Perfectamente, aquello fue un error: los muros deben ser elementos enteros que entran en la ecuación como unidades. / X...- Usted admite que esta sería la obra que le agradaría, pero entonces ya no podría volver a firmar en el cuadro. / Léger.- Por supuesto, y sería tanto mejor.”*¹⁵⁰ En realidad en el conjunto del texto también quedan en entredicho los propios muros-color tan queridos por los neoplasticistas.



L'Esprit Nouveau: Portadas de artículos de la serie 1925..., aparecidos sin firma pero debidos a Le Corbusier. a) Ref. en nota 154; b) Ref. en nota 155; c) n° 22 1924

Los artículos 1925...

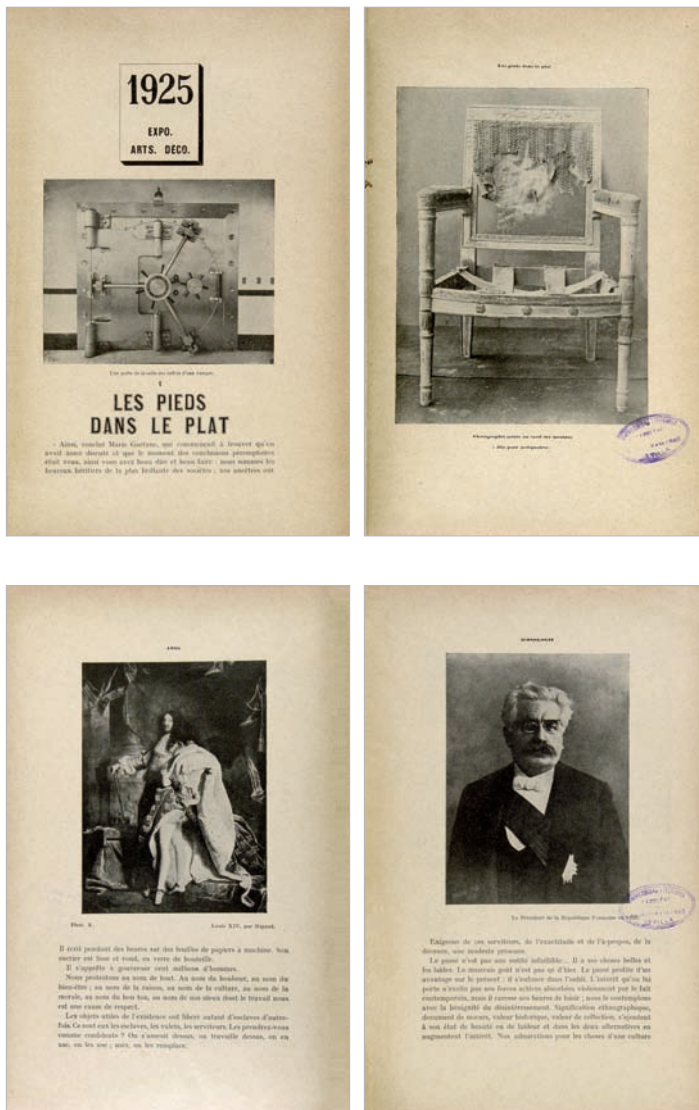
Los artículos 1925... No queda mucho margen para la actividad decoradora. Este inhumano y radical rigorismo, como fue considerado por muchos, va más lejos e insiste aún en buscar nuevas justificaciones mediante una suerte de aplicación retrospectiva de sus juicios de valor. En este intento, la revista replantea audazmente el papel de los museos y en general de la lectura histórica formada alrededor de determinados objetos de arte representativos de los anhelos y estrategias icónicas de poder, de las clases dominantes.

Los museos. Esta es la intención del interesante texto *“1925, Otros iconos. Los museos.”*¹⁵¹. El artículo está encabezado por una imagen de catálogo de un bidé, su vinculación con *la Fontaine* de Marcel Duchamp resulta evidente tanto desde el punto de vista icónico, como de la justificación teórica que encontrarán este tipo de objetos en el texto subsiguiente. El artículo se limita, no obstante, a constatar cómo los museos eligen para representar las épocas, sus objetos de lujo, los productos de la vanidad y no los objetos sobre los que realmente se decantó la vida de una cultura. Un museo del presente, se afirma,

149 Le Corbusier (Sin firma): 1925, *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*; L'Esprit Nouveau n° 24 junio 1924 (sin paginar)

150 Ibidem.

151 Sería más apropiado hablar de artículo, pues imagen y texto interactúan muy a menudo en *L'Esprit Nouveau*, muy especialmente en esta serie “1925”. Solo los medios surrealistas alcanzarán, bastantes años después, una integración semejante de imagen y texto.



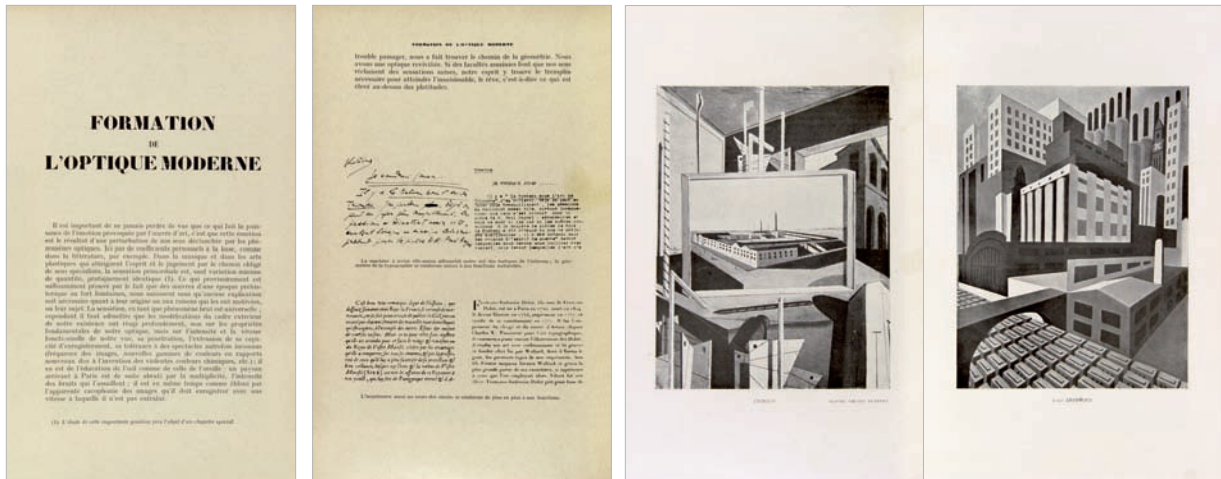
Le Corbusier (sin firmar): 1925... *Les pieds dans le plat* (comment on fabrique les meubles anciens.); *L'Esprit Nouveau* nº 18 abril 1923 (sin paginar). Portada y algunas páginas.

debería contener un sombrero de hongo, zapatos bien cosidos, una bombilla eléctrica, sillas como las inventadas por Khon en Viena que son tan prácticas que nos sirven igual a nosotros que a nuestros empleados. El único museo realmente digno de ese nombre es, gracias a un hecho milagroso, Pompeya; aún así las gentes prefieren reparar en los sarcófagos sobrecargados de escultura. En una asombrosamente temprana crítica a la institución museística, no ajena a la efectuada por Marcel Duchamp de la institución artística, pone de manifiesto la prevaricadora parcialidad que caracteriza al museo, cuestionando por lo tanto los marcos de recepción establecidos: *“El museo es malo pues no permite conocerlo todo. Engaña, disimula, ilusiona. Es un mentiroso. (...) / Los objetos que llenan sus vitrinas son raros, preciosos, caros y por lo tanto bellos. Han sido decretados “bellos” Vienen de las iglesias, de los palacios, son el producto de los fastos y el mal gusto. Han quemado la educación y pulcritud de San Francisco de Asís. / Vivimos en una época en que todo es conocido, todos los pueblos y sus épocas. La edad de la documentación es la nuestra. Pero el museo hace una elección arbitraria y debería grabar en su frontón: “Aquí se halla la documentación más parcial, la menos concluyente de épocas pasadas; que se sepa y que se tenga en cuenta”*¹⁵²

Folklore. Puede rastrearse en el museo y en los documentos de épocas pasadas, de cualquier época, la inmoralidad de los fastos, de la belleza cifrada en lo caro y precioso, frente a actitudes y objetos o construcciones poderosas por su simplicidad y elegante utilidad, pero es en la época actual cuando se le ha presentado a la humanidad la ocasión de superar los localismos y sus folklores, es el complejísimo espectáculo moderno de la ciudad el que crea una nueva generación ejercitada en habilidades ópticas y auditivas impensables para un campesino de antaño¹⁵³. El folklore, las artes regionales, fuente constante de nefastas reutilizaciones decorativas, ha producido sin embargo en otro tiempo, expresiones perfectas de la mecánica física y moral de los pueblos, pero la mecánica física moderna es una sola y perfecta manifestación del natural espíritu geométrico del hombre, la expresión más perfeccionada y poética de la humanidad: *“Abandono de los caracteres regionales a favor de un carácter internacional. Las fronteras caen y todos los lugares nos son conocidos; tan solo el hombre subsiste completo con necesidades claras y una poética ensanchada. ¿Qué vienen a hacer en nuestra vida las resurrecciones que se nos proponen? ¿Resurrección de las artes regionales, restauración de la lengua occitana (Lange d'Oc), del vestido bretón o tirolés, del kimono o del peplu de Duncan, de la vajilla de Lunéville? / Todo esto ha pasado, está archivado, desechado por un*

152 Le Corbusier (Sin firma): 1925, *Autres icones. Les musées*; *L'Esprit Nouveau* nº 20 octubre 1923 sin paginar

153 Ozenfant et Jeanneret: *Formation de l'optique moderne*; *L'Esprit Nouveau* nº 21 marzo 1924 (sin paginar)



Formación de la óptica moderna; L'Esprit Nouveau 1924, Ref. en nota 153. a) Página inicial del texto; b) Demostraciones tipográficas; c, d) Pliego de páginas de imagen: De Chirico (Cliché de Valori Plastici), Louis Lozowick.

*sentimiento nuevo. Volver a ello es mirar atrás y es, también, destruirse como el árbol que cae en un torrente. / Semejantes divertimentos anacrónicos pueden cosquillear a M. Homais que tiene en su chimenea dos cerámicas japonesas de la Compañía de Indias. ¡A por M. Homais! Es necesario ver claro y ocuparnos de nuestros asuntos presentes.*¹⁵⁴.

Necesidades tipo. Y los asuntos presentes están relacionados con las necesidades presentes, necesidades no tan distintas de las que siempre existieron, pero que ahora es posible identificar y abordar con precisión para darles respuesta en sus propios términos prácticos, de modo que se les de cumplimiento en la parcela de la vida que les corresponde. El concepto de arte decorativo englobaba actividades que son tan necesarias ahora como antes, particularmente la actividad orientada a dotar de muebles, objetos de uso y apliques al interior arquitectónico y a la vida en general, es un término, como se ha visto, engañoso e inexacto que hay que redefinir “*A decir verdad, el arte decorativo es el utillaje, el bello utillaje. / Y vivir el buen gusto que se manifiesta en la elección, la apropiación, la armonía.*”¹⁵⁵. En “1925, Necesidades tipo, muebles tipo”, se despliega una gran cantidad de imágenes extraídas de sendos catálogos de marcas de mobiliario y maquinaria de oficina. Una frase utilizada por un ficticio acusador se repite, una crítica que sin duda hace sentir orgulloso al anónimo autor del artículo: “*Usted ha suprimido todo aquello que el dinero puede dar*” y responde complaciente: las caricias de antes, aquellas de las que se rodeaban los Grandes Reyes, el oro, las lacas, los mármoles, se encuentran hoy en los jardines de caricias: los ballet, las salas de baile, los gentiles restaurantes para cenar. “*Caricias legítimas en sus horas y que merecen ser bien dadas.*” Fuera de estos jardines de caricias, caricias como las que es necesario dispensar a los perros y otros animales domésticos, parece sugerir el autor, hay necesidades serias, necesidades tipo: “*El arte decorativo es un término inconciso e inexacto mediante el cual representamos el conjunto de los objetos-miembros-humanos. Estos responden con una cierta exactitud a necesidades de orden netamente objetivo. Prolongaciones de nuestros miembros, están adaptados a las funciones humanas que son funciones-tipo. Necesidades-tipo, funciones-tipo, por lo tanto objetos-tipo, muebles tipo. El objeto-miembro-humano es un servidor dócil. Un buen servidor discreto que se eclipsa para dejar libre a su dueño.*”¹⁵⁶. Las funciones de nuestro cuerpo-máquina tan solo demandan interfaces eficaces en nuestra necesaria relación con las condiciones físicas del mundo, aquellas más elementales como sentarse, y entonces la silla ha de ser máquina para sentarse, u otras más complejas como las que deben permitirnos desplazarnos o calcular velozmente.

La máquina ejemplar. Y, efectivamente, el círculo se cierra sobre el concepto de máquina, punto de partida como se ha visto, del debate estético-moral de *L'Esprit Nouveau* ya desde la presentación de

154 Le Corbusier (Sin firma): 1925. *Usurpation, Le Folk-lor*; L'Esprit Nouveau nº 21 marzo 1924 (sin paginar)

155 Le Corbusier (Sin firma): 1925. *Besoins types, meubles types*; L'Esprit Nouveau nº 23 mayo 1924 (sin paginar)

156 Ibidem.



L'Esprit Nouveau: Portadas de artículos de la serie 1925..., aparecidos sin firma pero debidos a Le Corbusier. a) Ref. en nota 149, nº 24 junio 1924; b) Ref. en nota 158, nº 25 julio 1924.

la revista en su primer número “Cada vez en mayor medida, las construcciones industriales, las máquinas, se conciben con proporciones, con juegos de volúmenes y de materias tales que muchas de ellas son verdaderas obras de arte, pues comportan el número, es decir el orden.”¹⁵⁷, y casi punto final en la serie de artículos 1925 cuando se convierte en el centro de gravedad de “1925 La lección de la máquina”, artículo que se abre y se cierra con sendas imágenes de recortes de la crónica de Pinturichio (Vauxcelles) en *Le Carnet de la Semaine*, en ellas se pone de manifiesto la ya conocida desconfianza y poca consideración que le merece a Vauxcelles el maquinismo y las teorías al respecto de Le Corbusier.

El extenso texto comienza con una

reflexión sobre la admiración que la máquina concitaba desde sus comienzos poniéndola en oposición con la que el arte basado en la belleza o la expresión aún era capaz de producir: “En aquel tiempo nada lejano, se decía “feo como una máquina”. Sus ideas sobre arte se desarrollaron en un medio de jóvenes entusiastas, sus amigos, a los que Rodin arrastraba al éxtasis. Era la moda entonces, lo decimos con la mayor generosidad, era un escape plausible fuera del impase en que se hallaban las artes; un escape de naufragos que en su hundimiento ven pasar una nave fantasma. El despertar es duro: la salud era ilusoria. Ya hombre, vio enseguida y sin necesidad de descender muy profundo, la nada de Rodin; de Rodin, es decir de ese ciclo de ideas que lo habían formado (...)”¹⁵⁸.

No es que fuera totalmente extraño o excesivamente atrevido atacar al último gran artista sagrado de Francia, desde unos terrenos u otros se criticaban los excesos que habían abocado a Rodin a un destino sin seguidores¹⁵⁹, un ataque tan furibundo pretende personalizar en el último eslabón de los artistas reconocidos como geniales, el fin de una forma de concebir la actividad artística, nada que los futuristas no hubieran pretendido y manifestado verbalmente como un acto necesario de libertad respecto a la tradición, pero aquí lo hacen personas de orden en busca de un orden natural máximo según el cual lo mejor y más evolucionado sustituye a lo caduco o inadecuado “La máquina es un acontecimiento tan capital en la historia humana que es apropiado designarle un papel como condicionante del espíritu, papel tan decisivo como el impuesto en edades pasadas por las hegemonías guerreras al remplazar unas razas a otras. La máquina no opone una raza a otra, sino un mundo nuevo a un mundo antiguo en la unanimidad de todas las razas. / La máquina, fenómeno moderno, opera en el mundo una re-formación del espíritu.”¹⁶⁰. Es desde este punto de vista evolucionista ejemplificado por la máquina desde el que se descarta cuanto no se ha decantado por una relación óptima entre función y economía, como es el caso flagrante de lo decorativo.

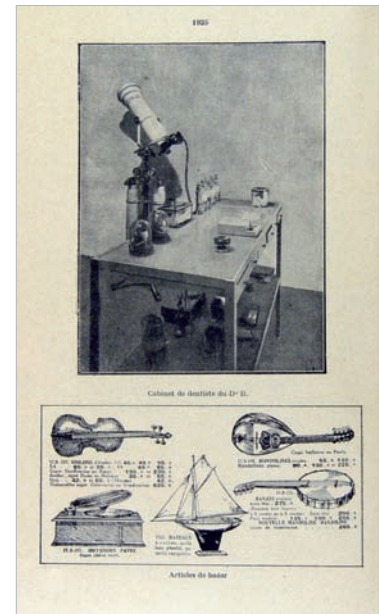
Y esto es así por una razón moral, pues nada más repugnante y bárbaro que el despilfarro y el devaneo,

157 Le Corbusier (Sin firma): *Domaine de l'esprit nouveau* L'Esprit Nouveau Nº 1 octubre de 1920 (anterior a la 1ª página)

158 (Sin firma): 1925, *La leçon de la machine*; L'Esprit Nouveau nº 25 julio 1924 (sin paginar)

159 La consideración de Rodin entre la crítica y los escultores del período, se presenta sobre todo en Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*.

160 Le Corbusier (Sin firma): 1925, *La leçon de la machine*; L'Esprit Nouveau nº 25 julio 1924 (sin paginar)



Ref. en nota 149. Algunas páginas de: 1925... *L'art décoratif d'aujourd'hui*, *L'Esprit Nouveau* nº 24 junio 1924 (sin paginar) (Portada en página anterior)

pero también por una razón estética pues la propia mente humana conformada según idénticos criterios, exige equivalentes condiciones de posibilidad para atender a la belleza que solo se puede asentar en el cálculo, el orden, el espíritu de perfección, etc. “*Genéricamente, podemos decir que toda máquina que gira es una verdad instantánea. Es un ser viable, un organismo claro. Creo que es por esta claridad y esta vitalidad sana por lo que se inclinan nuestras simpatías; sentimiento de paternidad: ¡un ser vivo ha sido creado!*” (...) / *Y he aquí por qué, en lo esencial, el hombre se detiene ante la máquina para admirarla. El animal y el adivino se cansan. (...) / La lección de la máquina está en la pura relación de causa-efecto. Relación de pureza, de economía, tensión hacia la sabiduría.*”¹⁶¹. Esta es la lección de la máquina, escueto reflejo especular de nuestras condiciones vitales en el plano práctico. Este canto apasionado al mito maquinista como autentica iluminación capaz de desterrar las malas costumbres morales y estéticas, debe entenderse en su sentido más profundo y no de forma mecánica, literal y simulada. “*El arte no debe aparentar una máquina (error del Constructivismo)*”, el arte debe considerar la lección de la máquina como tendencia racional a la perfección y la claridad cuyo correlato es de altura espiritual, *pura emoción del espíritu*, que se manifiesta y se decanta en las artes.

L'Art décoratif d'aujourd'hui. El extraordinario interés manifestado por *L'Esprit Nouveau* y por lo tanto por su principal ideólogo Le Corbusier, por la cuestión del arte decorativo queda inequívocamente reflejado en esta larga sucesión de artículos que atacan el “problema” decorativo desde todos los frentes posibles. Buena parte de estos artículos y de las inseparables imágenes que los ilustraban —entre ellos muchos de la serie 1925 que en la revista aparecían sin firmar— fueron reunidos por Le Corbusier en su libro “*L'Art décoratif d'aujourd'hui*”¹⁶², publicado justamente el año de la Exposición de 1925. Si la intención de Le Corbusier fue asegurar la influencia de sus artículos de los últimos años en el momento crítico en la exposición se inauguraba y los debates debían comenzar a tomar forma concreta, lo consiguió con creces, la difusión del libro recopilatorio fue, y sigue siendo, extraordinaria, sus contenidos, que son los de los artículos de la revista purista, son considerados como principal marco de reflexión por la mayor parte de los críticos que trataron la exposición en las revistas, ya fuera para estar a favor, en contra o para establecer toda suerte de matizaciones.

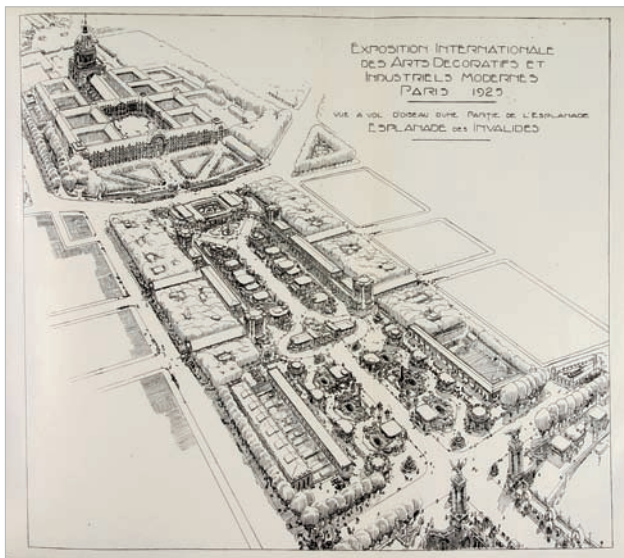
161 Ibidem.

162 Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui*; G. Crès et Cie, París 1925

2. III.3. Alrededor de la Exposición de 1925.

La decoración moderna antes de la exposición de 1925.

Qué es decoración moderna. Efectivamente, no encontramos en otros medios sino argumentos a favor o en contra de los propuestos tan pertinazmente desde *L'Esprit Nouveau*. Es esta revista tan opuesta a las actividades decorativas la que propone los temas y enfoques que servirían para renovar estéticamente el concepto de lo decorativo o simplemente para desterrarlo del vocabulario moderno. Lo hace con años de antelación al debate que se generaliza algo antes de la Exposición de 1925, debate que aparecerá en las páginas de otras revistas habituadas a presentar artistas, eventos y obras sin sacar conclusiones más generales, y desde luego poco dadas a los análisis estéticos de fondo. Por esta razón se ha querido aportar con cierta amplitud los puntos de vista del grupo purista, antes de entrar a valorar lo aportado por otros medios críticos e informativos en sus consideraciones sobre la citada exposición de artes decorativas.



La Revue de l'Art ancien et moderne, 1er semestre de 1924. Desplegable con vista general del proyecto de la Exposición de 1925.

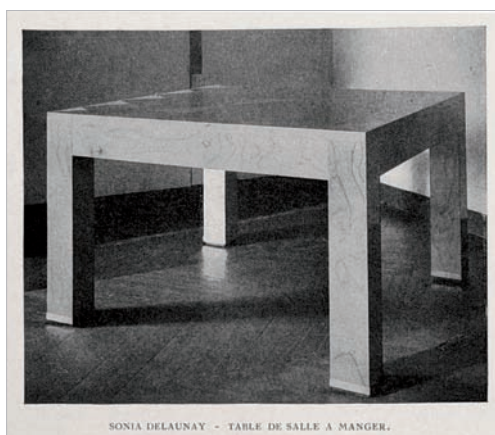
Manteniéndonos en el debate previo a la exposición, y dejando de lado sus manifestaciones arquitectónicas -sin duda las que dotan a este debate de altura crítica y dimensión estética-, por haber sido ya tratadas, pueden destacarse algunos textos e imágenes que vienen a corroborar las diversas sensibilidades hacia el fenómeno decorativo hasta aquí comentadas, pero desde la perspectiva del artista decorador. Se deja de lado, pues, el anatema lanzado contra la decoración desde *L'Esprit Nouveau* y nos introducimos en el mundo real de una industria muy potente y activa que está dispuesta a asumir las simplificaciones del gusto moderno pero en absoluto las tesis funcionalistas o la moral económica del purismo. Este es el punto de vista adoptado por Henri Clouzot en un extenso artículo sobre Artes decorativas

aparecido en *L'Amour de l'Art*, en su nº 4 de 1924, centrado en el arte decorativo de tendencia moderna. Su interés de cara a la exposición de 1925 es equivalente al del ya comentado "*La arquitectura francesa moderna*" de Marie Dormoy, por constituir una guía de lo que debería contener la exposición si quiere merecer el título previsto de moderna, se trata en este sentido de una rareza pues pocas veces se comentan las producciones decorativas con afán generalizador y conclusivo. Aunque no es objetivo de este estudio los autores y las obras concretas de las artes decorativas de la época sino el debate estético del que proceden o al que dan lugar, este excelente artículo nos ofrece un panorama amplio y una buena ocasión para concretar mínimamente y de primera mano el ambiente específico de las artes decorativas y la colaboración de artistas destacados con las mismas. Introduce, igualmente, en cuestiones que son importantes para comprender la Exposición de 1925 en su dimensión organizativa y económica.

El artículo de Henri Clouzot. Comienza Henri Clouzot analizando la situación de las artes decorativas y repasando, como era habitual, especialidad por especialidad y con mucho detalle de nombres, todo el panorama de la producción decorativa moderna. El punto de vista coincide con lo que se quiere sea la Exposición de 1925, apostando por la renovación moderna pero asumiendo el carácter exclusivo y de lujo de la producción francesa. Así, no se nos presenta ni un solo caso de producciones realmente industrializadas, tubulares o modulares (cuando en Alemania eran ya muy comunes) y la presencia de



FRANCIS JOURDAIN - FAUTEUIL DE BUREAU.



SONIA DELAUNAY - TABLE DE SALLE À MANGER.

JEAN LURÇAT - PAPIER POINT
(ÉD. PAR LA BOUTIQUE PIERRE CHAREAU).

Decoración en *L'Amour de l'Art*, 1924. Ref. en nota 163. Piezas de: a) Francis Jourdain; b) Sonia Delaunay; c) Jean Lurçat.

los materiales nobles y caros es predominante. La modernidad se define únicamente como elección de formas simplificadas y moderación en la curva y el ornamento pero en absoluto como vínculo entre forma y función a pesar de que se alaba la perfección de la industria del automóvil. Algunos de sus puntos de vista manifiestan, no obstante, hasta qué punto habían penetrado ya las ideas lanzadas desde la revista purista en amplios sectores de especialistas, así Clouzot defiende el papel de la pintura de vanguardia en la generalización de las renovaciones estéticas modernas y valora el espíritu aportado por la lógica funcional del automóvil, su belleza basada en la construcción, como inspiraciones que redimen al arte decorativo: “*Teníamos alma de anticuarios*”¹⁶³

El autor establece un vínculo entre la pintura moderna y la renovación de los estilos decorativos, con ello hace sin duda referencia a la enorme ascendencia que tenía el cubismo en sus últimas versiones sobre las tendencias modernas decorativas, caracterizadas por su síntesis formal, las secciones rectas y los planos. Pero este reconocimiento de la pintura de vanguardia o de la belleza de la máquina -del automóvil surgido, afirma, como los grandes estilos del pasado, del genio colectivo-, tiene un carácter utilitario y aplicado que no implica la aceptación de todas sus consecuencias estéticas, como sucedía con los puristas. De esta manera, las telas simultáneas de Sonia Delaunay, los lacados de geometría abstracta de Jean Dunand, los juegos de planos de las lámparas de Pierre Chareau, o los muebles ortogonales de Djo Bourgeois o Francis Jourdain, conviven con las elegantes síntesis de estilos pretéritos y el tono tradicionalista de Ruhlmann, Süe y Mare o Maurice Dufréne y todos ellos coinciden en la riqueza de sus materiales y la exclusividad de su realización artesanal. El arte no tiene ya nada que ver con aquello a que, según se afirma, ha dado lugar y, de hecho, el arte de vanguardia es obviado o denostado; no existe en la mayor parte de las revistas que, sin embargo, se hacen eco ampliamente de las producciones de los artistas decoradores modernos que de algún modo se han visto influenciados por él.

Resultan igualmente útiles determinadas apreciaciones sobre la estructura comercial del mercado decorativo que dan fe de la implantación y popularización de estas producciones de arte aplicado y

¹⁶³ “El arte vivo ha triunfado por los exclusivos esfuerzos de los artistas decoradores, privados de apoyos oficiales y mantenidos al margen por los arquitectos prestigiosos. Solo se ha aprovechado de una circunstancia feliz y fortuita; el despertar del gusto del color impulsado por la pintura moderna. Son los pintores y no los arquitectos (quienes tradicionalmente han empujado los avances y estilos decorativos, se había dicho más arriba) quienes han asegurado su triunfo definitivo. / ¿Paradoja? No tanto como pudiera creerse. Ni las exposiciones de arte decorativo, ni los artículos de revista, ni las conferencias lograron modificar el gusto del público. Algunos mecenas y artistas amueblaban en arte nuevo. La masa de los arquitectos permanecían refractarios. Han sido necesarios los pintores de vanguardia, los decoradores de los ballets Rusos para rejuvenecer nuestra visión, para limpiar los ojos que no veían el mundo sino a través de los museos. Teníamos alma de anticuarios. (...) / Otra circunstancia ha favorecido la eclosión del nuevo gusto. Es la difusión del automóvil, el despertar de nuestra sensibilidad a la belleza desnuda de la máquina, maravilla de velocidad, de resistencia, de noble proporción, es una rara ventura que para la puesta a punto de la nueva carrocería nadie haya llamado a los estetas, que ningún artista, ningún decorador haya impuesto su inspiración, aunque fuera genial. El esfuerzo fue colectivo. (...) El auto revela una belleza resultante de la pureza de las líneas, de la lógica de la construcción, de lo neto y sincero de los materiales: las mejores maderas, los mejores aceros, los mejores barnices.” Henri Clouzot: Título desconocido ¿Artes decorativas?; *L'Amour de l'Art* nº 4 1924; p.107-125, 47 ilustr. y 1 HT, p. 108

adelantan determinados aspectos del mismo que darán forma a la Exposición de 1925. El autor alaba la contribución de los industriales que abren sus tiendas en la Avenue de l'Opera o los Champs Elysées, su acción era minoritaria y su clientela ganada de antemano. Posteriormente, nos informa, y desde no hace mucho, surge la creación por parte de los grandes almacenes de sus propias casas vinculadas a algún prestigioso “*creador de arte nuevo*”: La Fayette, crea La Maitrise; Bon Marché, Pomone; Louvre, Studium; Primtemps, Primavera. La acción de los grandes almacenes se destaca como la pieza fundamental que impulsó la generalización de los estilos modernos aplicados a toda clase de objetos de uso, entre un público suficientemente amplio como para poder hablar de “*una conversión en masa*”. La acción de los grandes almacenes se califica de necesaria, positiva y fecunda, pero se expresan dudas sobre su futuro desarrollo y sobre si llegará a usurpar una producción que debe mantenerse ligada a la creatividad libre y personal de los “*creadores de elite*”

Hay que indicar que en las revistas de aquellos años, en ningún momento se usa aún el término Art Déco. En este caso, el autor acuña genéricamente el de *arte nuevo* (art nouveau) o estilo nuevo o moderno; en cualquier caso, lo que se ha dado en llamar Art Déco estaba plenamente definido, al menos como reacción al *Modern Style*, desde antes de la guerra y no necesariamente significaba una renuncia a la ornamentación sino un tratamiento diverso de los ritmos lineales, ahora de carácter indudablemente más geométrico y sistemático. Así puede apreciarse en el recargado Déco norteamericano ya en los años treinta, sin duda la mayor o única influencia internacional del arte decorativo francés de los veinte, habida cuenta de que en buena parte de los países europeos esos excesos se consideraron excentricidades y el funcionalismo y la producción industrial eran moneda corriente desde antes de 1920. Lo que aquí interesa no es, efectivamente, el Art Déco sino las tensiones y límites dentro de diversas acepciones de lo moderno, del estilo moderno si nos ceñimos a las artes decorativas y la terminología utilizada por sus estudiosos o, si se quiere, de los inicios del Movimiento Moderno ya que son los arquitectos quienes organizan el debate estético funcionalista capaz de caracterizar la época.

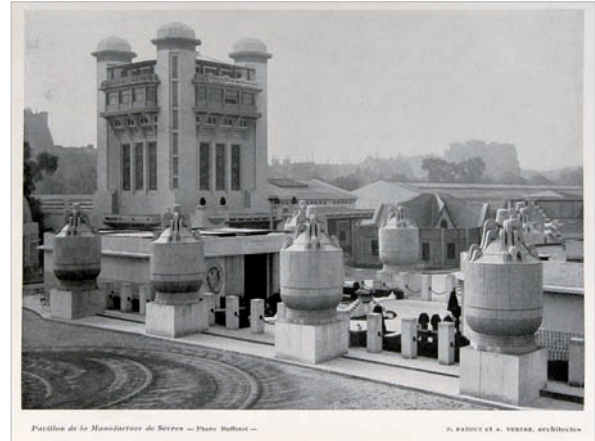
Volviendo al artículo, Clouzot pone de relieve las grandes divergencias entre distintas tendencias mobiliarias: Ruhlmann, Sue et Mare, Chareau, Djo Bourgeois por ejemplo, y enumera algunas características comunes del mueble moderno: “*De estos elementos a menudo divergentes, se derivan, no obstante, algunas características casi universalmente adoptadas y que son como la gramática del mobiliario del presente: Simplificación de líneas, sobriedad decorativa, estudio reflexivo de los elementos constructivos, amor por las superficies netas, búsqueda de maderas preciosas.*”¹⁶⁴ Esta modernidad del gusto no parece implicar correlato cultural o social alguno, sencillamente es el gusto moderno y su función es la que siempre se otorgó a las modas estéticas, adornar y distinguir la vida de las clases superiores. La belleza del automóvil no lleva al autor, verdaderamente representativo del sentimiento moderno más extendido, a valorar el interés de la producción seriada e industrial que ve como una condición de los tiempos. Muy al contrario; el artículo continúa y deja clara la tendencia francesa hacia la vinculación entre artes decorativas e industrias del lujo que ahora se manifiesta si no a través del ornamento, sí de los materiales, los acabados artesanales y de las firmas exclusivas y previene sobre el peligro de vulgarización de la producción decorativa. Tras haberse plegado como era inevitable a las necesidades de la fabricación y adaptado al carácter de los tiempos, corre aún el peligro de que al “*plegarse cada vez más, de conversión en conversión, no descienda al gusto del gran público en lugar de esperar pacientemente a que el gran público llegue al suyo. Si la Exposición de 1925 debiera ser la señal de la degeneración, creo que no tendría sentido preocuparse particularmente.*”¹⁶⁵

La selección de imágenes ofrecida en el artículo es igualmente representativa y especialmente adecuada para dar fe de esa idea rebajada de la modernidad. También de la ya indicada estrecha colaboración entre artistas y mercado decorativo: Sonia Delaunay presenta sus célebres tejidos y una mesa ortogonal

164 Ibidem, p. 112

165 Ibidem, p. 125

sin ornamento, Marcousis, Lurçat, Dufy, diseños para papeles murales y tapicerías; entre los escultores, Lipchitz lleva sendos morillos de chimenea en bronce cuya imagen aparecerá en varias revistas, los hermanos Martel, considerados como Sonia Delaunay igualmente artistas puros y decoradores, sus apreciados relieves, Miklos algunas chapas esmaltadas.



Lionel Landry: *L'Exposition des Arts Décoratifs. L'Architecture: Section Française; Art et Décoration* 1^{er} semestre 1925, pp. 177-212. Vistas de la Exposición de 1925, a) Puerta de la Concorde con estatua de Dejean, p. 179; b) Vista general con el Pabellón de la Manufactura de Sèvres.

Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas.

Importancia y alcance de una exposición de arte decorativo. La *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* celebrada en París de abril a octubre de 1925 supuso mucho más para la construcción y afianzamiento del gusto moderno que su consecuencia directa más evidente y comentada, a saber, la consagración de la tendencia decorativa geometrizable que posteriormente se llamaría Déco y que en realidad comienza a decaer a partir de la propia exposición¹⁶⁶. La exposición decantó y enfrentó las distintas versiones de lo moderno contribuyendo a clarificar el panorama y puede decirse que aunque la modernidad complaciente y ornamental fue su seña de identidad, las mucho más minoritarias y escasas propuestas “modernistas” fueron suficiente contrapunto como para decantar a su favor a gran parte de la crítica y desde luego a la más influyente. A partir de esta exposición y aunque sin llegar a la extrema coherencia purista exigida por Le Corbusier, las formas propiamente modernas y sobre todo las razones que las sustentan se extienden con rapidez; con la interrupción, no obstante, del fuerte giro tradicionalista que caracteriza en Francia o Alemania a la arquitectura y la escultura oficiales de gran parte de los años 30.

Todas las manifestaciones públicas sobre artes decorativas y arquitectura posteriores a la Exposición de 1925, incluso la línea seguida por las revistas al informar sobre ellas, demuestran que la exposición supuso, efectivamente, un final de etapa como también lo fue para las artes plásticas en sus versiones más avanzadas que hacia esas fechas comienzan a dejarse seducir por unos u otros aspectos provenientes del surrealismo o la abstracción y abandonan por completo y repentinamente los análisis cubistas. El racionalismo arquitectónico y el mobiliario funcional e industrialmente producido pasan de inmediato a primer plano y dejan de ser objeto de controversia para considerárseles como una opción más y ya no como un extremismo inasumible. La revista *Art et Décoration*, excelente indicador de estos desarrollos, aunque siempre fue un medio que supo contemporizar tradición y modernidad, decidió obviar completamente el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, máximo exponente de las opciones más antidecorativas e irreductiblemente racionalistas de la exposición. Sin embargo los artículos que en los años siguientes

¹⁶⁶ Puede decirse que ya antes de 1925 en muchos países del norte europeo el Déco ornamental y lujoso producido por las casas y firmas parisinas no era lo que llenaba las revistas. Eran consideradas producciones algo extravagantes y anticuadas, exactamente como comienza a considerárselas en el propio París al poco de terminar la Exposición de 1925 (con notables excepciones como se verá). El relevo del Déco surgirá en los Estados Unidos donde este inasible estilo decorativo alcanzará un gran apogeo en los años 30.



Ref. en ilustración anterior. Vistas de la Exposición de 1925, Pabellón del Turismo, obra muy celebrada de Rob Mallet-Stevens.

a 1925 dedica a los arquitectos declarados antes radicales se suceden hasta designar como simplemente moderno lo que poco antes era “modernismo” en alusión a su radicalidad e intransigencia. Es, por ejemplo, el caso del amplio reportaje de 1928 *La nueva casa en Francia*¹⁶⁷, en él tan solo la arquitectura racionalista y funcional tiene cabida y dentro de ella Le Corbusier ocupa el papel más relevante; también del dedicado ese mismo año a la Villa de los vizcondes de Nouailles de Mallet-Stevens o al año siguiente a Gruévrékian. Igualmente en el campo de la decoración y el mobiliario se hace sentir de inmediato la normalización de las propuestas modernas antes rechazadas y comienzan a verse en las crónicas de salones muebles funcionales y materiales industriales como los chapados lisos, los cromados, las construcciones tubulares o el vidrio. Un indicativo más de la culminación o normalización de las producciones racionalistas en Francia es la creación en 1930 por parte de Robert Mallet-Stevens de la *Union des Artistes Modernes (UAM)* una secesión de la Sociedad de los Artistas Decoradores que mantiene su propio salón anual y aglutina a arquitectos y artistas relacionados con la decoración, el mobiliario, etc.

No quiere esto decir que Ruhlmann y todos los prestigiosos decoradores que llenan la Exposición de 1925 sean descuidados por las revistas o los salones en los años posteriores, pero su lugar se concreta; sus muebles y objetos lo son de lujo, piezas excepcionales tan bellas como se

quiera, pero la palabra moderno ya no les es dedicada, la discusión sobre lo moderno cesa en este sentido. Esto no evita la aceptación y pervivencia de lo superfluo, lo exclusivo y diferenciador; de hecho en Francia vivirá aún un extraordinario momento de auge en los años 30 gracias al interés propagandístico gubernamental puesto en manifestaciones como los grandes trasatlánticos, auténticas embajadas del país, o las exposiciones universales¹⁶⁸. Pero estas manifestaciones no dan lugar ya a debates serios sobre la modernidad. Aunque eventualmente se recuerden los argumentos de los años 20 pues no los hay nuevos, se asume simplemente el arte decorativo o la arquitectura representativa al margen de debates estéticos, las cuestiones ético/estéticas que motivan el debate sobre lo moderno son ahora sustituidas por razones políticas cuando se apela nuevamente a la insustituible y necesaria para la nación función simbólica del arte y del ornamento. Entonces será la hora de las arquitecturas neoclasicistas y de la estatuaría, un arte oficial y dirigido refractario a cualquier discusión sobre su propio sentido y oportunidad social. Por el momento, durante el fundamental primer lustro de los años 20, el debate moderno está en el centro y la Exposición de 1925 lo enfoca aún más; todos los debates que a continuación se quiere presentar giran precisamente alrededor de si el grado y por así decir, la clase de modernidad que la exposición reflejó eran los aceptables y realmente acordes con los tiempos, o bien, si Francia había perdido la oportunidad de mantenerse como guía del gusto moderno.

La Exposición de 1925 mantuvo a lo largo de su dilatada gestación -algunas fuentes sitúan la primera fecha

167 Jean Porcher: *La maison nouvelle en France*; *Art et Décoration* nº 1 1928, pp. 1-16, 13 illus., varios planos

168 En otras partes del estudio y ya siempre al hilo de la presentación de autores y géneros, se da noticia de algunos de estos hitos decorativos, muy especialmente en Capítulo 5; *Los géneros decorativos y el ornato arquitectónico*.

para la que estuvo prevista en 1908¹⁶⁹, otras obtenidas de la época, hacia 1912¹⁷⁰ - un propósito constante: la exposición debía serlo exclusivamente de las producciones decorativas modernas. No se admitiría ni antiguo, ni las habituales mezclas de estilos o sus actualizaciones y pastiches. Debía generar la difusión de los estilos modernos franceses, y para velar por la adecuación a estas premisas, un jurado decidiría qué era “moderno”¹⁷¹ Desde el primer momento se enfrenta una modernidad del “colorista-decorador” a otra del “ingeniero-constructor” que ya conocemos bien; para estos “moderno es lo que no representa (ressemble) nada”¹⁷² La primera opción fue sin duda la mayoritaria, luego hubo de considerarse que respondía adecuadamente a los preceptos de modernidad que exigían los estatutos. Esto no era en principio difícil y desde luego no exigía los sacrificios que la larga campaña a que acabamos de asistir, emprendida desde *L'Esprit Nouveau* para civilizar la tradicional tendencia al lujo de la cultura decorativa francesa, parecía demandar: bastaba con renunciar a los excesos florales y curvos del *Modern Style*, ninguna otra condición de modernidad se exigió. Sin embargo esto ya pareció bastante a muchos, la adopción puramente estética de la línea recta, los volúmenes simplificados y las superficies lisas que caracterizaron diseños, muebles y arquitecturas, pareció, y sin duda de algún modo lo fue, la consagración de gustos que hacía una década eran aún los de la vanguardia artística. La imposición del gusto moderno no consistía sino en un nuevo decorado aún más suntuoso si cabe, por más monumental, que el anterior; frente al sentido puramente estilístico dado mayoritariamente al término moderno, la mística funcionalista del espíritu nuevo, el racionalismo plástico de los de De Stijl o el desprejuiciado sentido práctico del *Werkbund* alemán y su ulterior correlato de la Bauhaus, eran radicalismos “modernistas” deshumanizados. No tenía sentido su exigencia espartana, menos ahora que, como relataba Clouzot, el nuevo diseño moderno, incluso el más exclusivo, había devenido democrático y podía adquirirse en los grandes almacenes.

La Exposición en las revistas. Jean-Paul Bouillon describe en su importante para el tema “*Journal de l'Art Déco*” -hay que insistir, término que no aparece por parte alguna en las revistas de arte parisinas de los años 20- la Exposición de 1925 como una auténtica batalla entre opciones estéticas: “*La modernidad contra el modernismo*” titula la parte dedicada a la exposición. Tiene razón en términos generales, aunque le da a esta confrontación una rigidez que obvia todos los matices. Para avalar la contundencia de tal confrontación sitúa a *L'Amour de l'Art* en la parte de los “modernistas”, por lo tanto junto a *L'Esprit Nouveau*, y a *Art et Décoration* en el ala de los decoradores modernos que repudian toda tesis funcionalista¹⁷³. No es completamente cierto ni para un medio ni para el otro; como veremos la gradación de posturas es completa y compleja. En realidad la única facción firme es la que representó en exclusiva *L'Esprit Nouveau* y su rechazo frontal del concepto mismo de decoración, todas las demás independientemente del medio consultado son distintos grados de aproximación o rechazo de aquellas tesis. En lo que sin duda acierta Bouillon es en identificar las dos revistas que opone como representativas de las opiniones de la época respecto al debate surgido entorno a la Exposición de 1925. Fueron, efectivamente, las revistas de corte moderno, especialmente las citadas por Bouillon, las que realmente se involucran en la exposición, mientras las revistas más conservadoras no se sintieron especialmente concernidas en un evento que se declaraba orientado a la producción de gusto moderno -*L'Art et les Artistes*, por ejemplo, apenas le dedica algún espacio en la sección Chronique-, *Art et Décoration* o *L'Amour de l'Art*, por el contrario, dedicaron números completos a comentar e ilustrar profusamente la exposición y no solo durante el año de su celebración, ya desde mucho antes se siguió con el interés propio de las ocasiones excepcionales la organización del evento. En el caso de la modernidad más radical como la representada por *L'Esprit Nouveau*, ya hemos visto con qué antelación y dedicación esta cabecera trabajó para determinar el sentido de la manifestación. El interés de estas tres cabeceras se manifiesta igualmente en su participación directa en el evento, con pabellones o kioscos propios, entre los que destaca el microcosmos moderno propuesto por la revista de Le Corbusier, el pabellón de *L'Esprit Nouveau*.

169 Alastair Duncan: *El Art Déco*; Destino/Thames and Hudson, Barcelona 1994, p. 8

170 L'Exposition de 1925 et les artistes. Notre Enquête. *L'Amour de l'Art*, 1924, nº 1, pp.30-32, p. 32

171 Jean-Paul Bouillon: *Journal de l'Art Déco 1903-1940*; Skira, Ginebra 1988, p. 165

172 Ibídem, p. 165

173 Jean-Paul Bouillon: *Journal de l'art Déco 1903-1940*; Skira, Ginebra 1988, p. 165

“Notre Enquête”. Poco antes de aparecer en *L'Amour de l'Art* el artículo de Clouzot arriba comentado, la redacción de la revista presentaba una de esas, tan queridas por las revistas de la época encuestas, “enquête”. En esta ocasión se indagaba sobre las expectativas de diversas personalidades respecto a la Exposición de 1925 y, cuando aún faltaba algo más de un año para su celebración, se les preguntaba por el papel destinado en ella a los artistas¹⁷⁴. Todos los preguntados coinciden en que su papel es el central, sin menoscabo de la importante participación de la industria y el comercio y también dan por sentado el sentido de la exposición. *“La exposición de 1925 no sería lo que debe ser, es decir el triunfo de nuestro arte decorativo e industrial moderno, si no acogiese a todos los artistas de talento que son los inspiradores del gran movimiento de renovación actual y a aquellos cuya joven labor asegura la continuación de este esfuerzo.”*¹⁷⁵; responde Fernand David Comisario General de la Exposición. En la presentación de la encuesta, seguramente debida al especialista en arte decorativas René Chavance, se expresan a la perfección las esperanzas puestas en el evento desde una perspectiva indiscutiblemente moderna en el sentido de implicada positivamente en los cambios vertiginosos acaecidos en el modo de vida. En primer lugar se declara la función modernizadora de la exposición que sería en realidad un reconocimiento de la labor de los artistas renovadores y una constatación de que su influencia en lo cotidiano es ya irrevocable: *“Sabemos lo que será en sus principales líneas, se conoce su objetivo y su relevancia. El paciente esfuerzo de los artistas que, a pesar de las incomprensiones y de los sarcasmos del público rutinario, han establecido poco a poco las formas en armonía con los gustos (moeurs), las costumbres, las nuevas formas de vida, que han dotado a nuestro tiempo de un estilo, encontrará su legítima e indispensable consagración. Desde 1912, M. François Carnot proclamó su necesidad, fijando las bases de esta exposición.”*¹⁷⁶ Efectivamente, quien en primer lugar propone esta exposición, François Carnot la plantea ya como “moderna” en un temprano 1912, la guerra y la posguerra retrasaran su organización que se decidió inicialmente para 1924. Sin duda habían otros motivos más prácticos relacionados con intereses económicos y de prestigio nacional que motivaron la intervención de los más altos estamentos del estado en la empresa, se percibía que la prestigiosa industria francesa de la decoración y los objetos de lujo, del mobiliario y el diseño, decaía frente a los cambios del gusto del público, que la producción francesa se quedaba atrás respecto a la de otros países sin la tradición de Francia pero capaces de adaptarse más rápidamente: *“La importancia de la exposición de 1925 no es menos capital para los industriales que para los artistas. La clientela extranjera manifiesta desde hace algún tiempo una evidente desafección por las copias de estilos de que nosotros surtimos sus mercados. Además, por otra parte, la producción moderna de los países vecinos nos está resultando una competencia temible. Y mientras que la media de nuestras exportaciones baja en proporciones inquietantes, la de nuestras importaciones, al contrario, aumenta sensiblemente.”*¹⁷⁷ Al tiempo que se da respuesta afirmativa a la presión de los tiempos y sus cambios, y también a la competencia internacional, la exposición actuará como una guía para el público común que al fin podrá sumarse al sentimiento moderno asumiendo sus formas: *“Al mismo tiempo abrirá, bajo el influjo de los nuevos hallazgos, los ojos de una parte del público que permanece apegado a las formas del pasado. Expandirá el gusto y el uso y, por la difusión de modelos editados en serie, en condiciones abordables para todos, contribuirá a embellecer el marco de la vida. Estos tres fines de la Exposición de 1925, estético, económico y social, se perciben claramente y nadie duda que se alcanzarán.”*¹⁷⁸

Sobre la modernidad y sus grados.

La crítica ante la exposición de 1925. En cuanto a los resultados, hay opiniones muy diversas que en todo caso siempre giran alrededor de si realmente se ha cumplido o no la premisa de modernidad establecida

174 Artistas era un nombre aplicado a los creadores de los modelos o las líneas de las grandes firmas.

175 (Sin firma): *L'Exposition de 1925 et les artistes. Notre Enquête*. *L'Amour de l'Art* nº 1 1924, pp.30-32, p. 32

176 *Ibidem*, p. 30

177 *Ibidem*, p. 30

178 *Ibidem*, p. 30



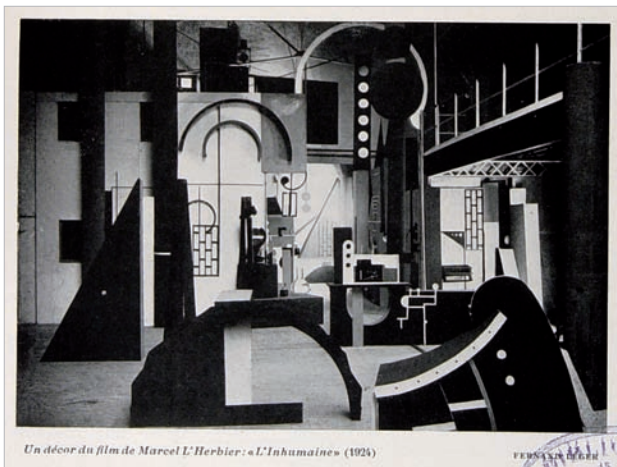
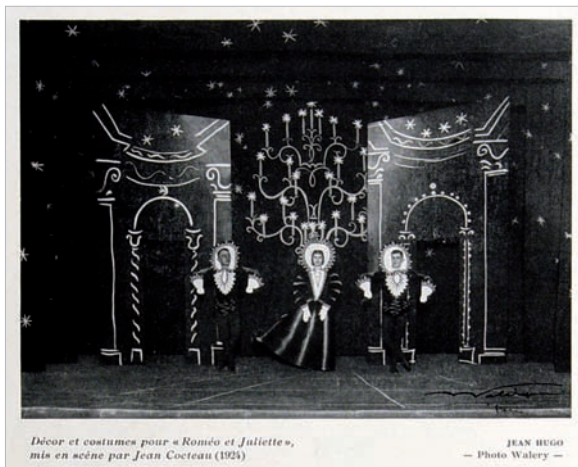
Art et Décoration 1925, Ref. en nota 180. a) 1ª página del artículo, p. 129; b) Vista nocturna de Nueva York, p. 141; c) Figurines modernos, p. 148.

en los estatutos de la convocatoria. Gabriel Mourey desde *L'Amour de l'Art* recuerda un informe de 1913 consensuado por las asociaciones de artistas y decoradores del momento, lo hace precisamente para denunciar que no se han cumplido hasta el punto deseable las intenciones que animaron el proyecto en sus inicios porque se han primado los intereses de industriales y comerciantes sobre los de los artistas creadores de modelos, y se ha relegado a los artistas. El informe, elevado por Eugène Gaillard célebre creador de muebles Art Nouveau, en 1913, comenzaba así: *“Exposición exclusivamente artística y moderna. / Obras presentadas por artistas y artesanos, autores directos, bajo sus nombres y firmas. / Como consecuencia: innovación radical del modo de presentar las obras. / Los industriales de arte son llamados a participar, pero dentro de los límites compatibles con el tono artístico de la Exposición, y no figurando, en consecuencia, sino con el título de editores de las obras. / La dirección y el control artístico confiados a los artistas protagonistas del movimiento moderno y a las personalidades notoriamente amigas de este movimiento.”*¹⁷⁹ Evidentemente “movimiento moderno” tendría para Gaillard y los artistas decoradores que representa, un sentido genérico, una referencia hacia los movimientos renovadores en su conjunto; aún así se trataba de la modernidad de 1913 con las vanguardias en plena efervescencia. La modernidad en 1925 tenía un tono más moderado y la exposición lo rebajará aún más, tanto que buena parte de la crítica la juzgará por su déficit de actualidad, por la excesiva vulgarización de las promesas modernas apropiadas por la exposición en sus aspectos más banales. Esta, en muchos grados, es la postura mantenida desde los artículos que abren la larga sucesión de reportajes dedicados a diversos aspectos de la exposición por las dos revistas en circulación más implicadas en ella.

Guillaume Janneau en *Art et Décoration*. El primero cronológicamente corresponde a *“Introducción a la exposición de artes decorativas. Consideraciones sobre el espíritu moderno”* aparecido en *Art et Décoration*, revista que desde el momento en que abre la exposición le dedicará completamente todos sus números hasta finalizar el año. El artículo es un ejemplo más de la enorme influencia ejercida por las tesis de *los puristas*. Su autor, Guillaume Janneau, de cuya conversión “modernista”, recordamos, se felicitaba la redacción de *L'Esprit Nouveau*, no vincula directamente sus reflexiones sobre arte y decoración modernos a elementos concretos de la Exposición. A lo largo de su extenso ensayo discierne en el arte y en los diversos géneros decorativos el grado y sentido de su modernidad sin entrar en críticas hacia las producciones que se deben más a la tradición, producciones que define simplemente como contemporáneas, porque la modernidad es, dice, ruptura con el pasado o no es. *“La revolución en todo caso se ha consumado; (...) No es una mejora de las fórmulas antiguas lo que ha tenido lugar. A la estética de las curvas, el arte moderno*

179 Gabriel Mourey: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, L'Esprit de l'Exposition; L'Amour de l'Art* nº 8 1925, pp. 292-311, 43 ilustr., p. 295

tiende a sustituirla con la de las rectas y los ángulos; a la ornamentación, la masa desnuda; a la estilización naturalista, el estilo.¹⁸⁰ Esta revolución que se manifiesta en la Exposición fue precedida en primer lugar por la labor de los pintores -referencia genérica a las artes puras- que habrían puesto las bases y el ejemplo para el resto de las artes aplicadas, estos han sabido percibir el espíritu de la época, un espíritu que Janneau define muy en la línea divulgada por los puristas, como determinado por la vida moderna, la belleza de la máquina y el ejemplo del ingeniero: “Es pues la expresión total de una sensibilidad condicionada por excitantes psicológicos nuevos lo que aspira a fijar la generación de 1919-1925. Estos excitantes han sido identificados por los propios artistas: es la ciencia con su relatividad y su magia, es el cine, la electricidad, la velocidad (...) / Nos asombramos, nos alarmamos, al encontrar tanto espíritu en los pintores.”¹⁸¹



Art et Décoration 1925, Ref. en nota 180. Puestas en escena modernas: a) Jean Cocteau-Jean Hugo, p. 146; b) Decorado de Léger para L'Inhumaine, p. 149.

El crítico retrata ese espíritu moderno con un entusiasmo que se materializa en buena parte de las ilustraciones que aporta; significativamente el artículo se abre con la imagen de un automóvil y a continuación, como si se tratase de *L'Esprit Nouveau* pero con la extraordinaria calidad gráfica de *Art et Décoration*, se suceden numerosas páginas con obra de ingeniería como los célebres Hangares de Orly de H. Freyssinet o los inmensos silos de Estados Unidos -con los que había ilustrado un artículo completo de su revista Le Corbusier¹⁸², artículo publicado posteriormente en De Stijl-, o con obras también de arquitectura moderna en hormigón debidas a Tony Garnier, los Perret y otros. Más adelante presenta una inusual serie de páginas dedicadas a las artes escénicas donde se presentan exclusivamente las producciones más avanzadas, como el decorado de Jean Hugo para *Romeo y Julieta* dirigida por Cocteau (1924), una de las primeras imágenes de tono onírico aparecida en estas revistas; vestidos y máscaras de *Le Boeuf sur le toit* (1921) de Darius Milhaud y Cocteau; algunos figurines de Léger para el ballet de Darius Milhaud *La Création du Monde* o escenas de los films *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene y los impactantes decorados también de Léger para *L'Inhumaine* (1924) de L'Herbier. Entre estas producciones que ejemplifican el espíritu moderno al que se refiere el autor, se intercalan otras que reflejan una modernidad mucho más aplicada y suavizada en telas, papeles murales, menajes, tipografía, muebles, apliques, vestidos, etc. Con las imágenes pero también con el texto queda claro el sentido que preferentemente da al término “moderno” Janneau: “Por otra parte, las fábricas eléctricas con sus formas netas, ocupan los lugares salvajes; titánicas presas retienen por encima de las poblaciones masas de agua formidables; puentes de cemento armado de líneas simples atraviesan por encima de los abismos. La voluntad, la inteligencia, el coraje humano, crean por todas partes un nuevo orden de belleza. Los artistas lo

180 Guillaume Janneau: *Introduction à l'exposition des arts décoratives. Considerations sur l'esprit moderne*; *Art et Décoration* 1º semestre 1925, pp. 129-176, 59 ilustr., p. 129

181 Ibidem, p. 132

182 Se trata de: Le Corbusier-Saunier: *3 rappels à MM. les Architectes (I)*; *L'Esprit Nouveau* nº 1 octubre de 1920, p. 91

distinguen como nosotros, pero son conscientes de ello y así lo expresan aún mejor."¹⁸³

Una idea de lo moderno que, sin embargo, no se aplica con la coherencia de los puristas, pues aunque reniega del ornamento y parece hallar el la razón funcional su inspiración, encuentra un lugar, sino en la modernidad si en una especie de limbo al que Janneau llama "contemporaneidad", para producciones de línea renovada orientada a tendencias modernas pero de sentido inequívocamente tradicional, como las de los decoradores más célebres, Süe y Mare o Ruhlmann, cuyo trabajo alaba el crítico a pesar de reconocerlo como no específicamente moderno. Es esta actitud en mayor o menor grado conciliadora la más característica de la crítica de estas revistas de modernidad moderada, en ellas, los críticos más avanzados asumen en algún grado las tesis de *L'Esprit Nouveau* y se muestran en sus declaraciones de principios entusiastas con el ejemplo de los ingenieros y de la máquina al tiempo que teóricamente intransigentes con lo superfluo y el ornamento, pero de inmediato acogen de buen grado en sus artículos y comentarios toda clase de producciones decorativas caracterizadas por su antifuncionalismo, su lujo desmedido y en definitiva por su prescindible banalidad opuesta esencialmente a la sobriedad moderna del purismo. La contradicción es tan flagrante como generalizada, Janneau sin citar nunca el origen de ciertas ideas que expone, sin citar nunca a Le Corbusier, afirma: "*El último medio siglo creía ennoblecer la materia, de acuerdo con los preceptos de Ruskin, cubriéndola de las "marcas del trabajo humano". Nuestro tiempo se ha percatado de que un potente moldeado de sección cilíndrica tiene mucho mayor efecto que un derroche de ornamentación. Ha constatado que una forma racional se basta a sí misma y ha tomado el gusto a la belleza 'funcional': preferirá mejor el radiador mismo al cofre de hierro forjado que generalmente lo encierra.*"¹⁸⁴, tras lo cual aduce ejemplos prácticamente textuales del director de *L'Esprit Nouveau*: coches, aviones o navíos, para sostener la necesidad de muebles simples y lisos, fáciles de limpiar y prácticos.

Bouillon, como se indicó, acusa en general a *Art y Décoration* de alinearse con las facciones tradicionalistas o más propiamente decorativas de la exposición renegando de las tesis "modernistas" y concreta su apreciación en conceptos aparecidos precisamente en este artículo de Guillaume Janneau, sin embargo, a pesar de las contemporizaciones indicadas, este crítico mantiene en la conclusión de su importante artículo¹⁸⁵ la condición de converso que le otorgara Le Corbusier desde su revista: "*Les corresponde a los creadores de modelos sacudirse su fetichismo arqueológico, poner a punto un estética de la máquina que en absoluto consista, disponiendo de recursos formidables, en simular pobremente los efectos delicados del trabajo a mano. Esta estética, por otra parte, surge por sí misma. Los artistas, estrechamente encerrados en sus convenciones de taller, no participan lo más mínimo: generalmente han dejado de ser los guías para devenir testigos asombrados de la evolución de las formas. (...) Por lo tanto la exposición que se abre demostrará la urgente necesidad, no de reemplazar un sistema decorativo caduco por otro sistema, como un cuadro por otro cuadro, sino, más bien revisar los programas fundamentales. A esta sociedad moderna condicionada por el maquinismo, causa primera de la transformación del régimen económico y social, y por los descubrimientos científicos, le hace falta una arquitectura nueva, -que exprese realidades nuevas-, y soluciones lógicas, es decir liberadas de los cánones tradicionales.*"¹⁸⁶

Waldemar Georges, Las tendencias generales. Waldemar George redacta igualmente el primero de la larga serie de artículos que componen el número especial de agosto que *L'Amour de l'Art* dedica íntegramente a la exposición. Con mucho mayor coherencia que Janneau en *Art et Décoration*, afirma que aunque la exposición manifiesta el éxito de facto de la nueva estética preconizada por los cubistas cuya influencia

183 Guillaume Janneau: Introduction à l'exposition des arts decoratives. Considerations sur l'esprit moderne; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 129-176, 59 ilustr., p. 134

184 Ibídem.

185 Importante por su contenido y extensión, pero también por la relevancia que se le concedió al ser el que inicia y presenta la serie de fascículos que la revista dedicará al evento.

186 Guillaume Janneau: Introduction à l'exposition des arts decoratives. Considerations sur l'esprit moderne; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 129-176, 59 ilustr., p. 176



L'Amour de l'Art. La Exposición de 1925 según Waldemar Georges, Ref. en nota 187. a) Vista general de la Exposición, p. 283; b) Entrada al Pabellón del Turismo de Rob Mallet Stevens, p. 284; c) Exterior del Pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, p. 287.

y principios están ya por todas partes desde las arquitecturas hasta los pequeños objetos¹⁸⁷, y aunque considera que el estilo geométrico supone en sí mismo un avance, el espíritu moderno propiamente dicho es excepcional en la exposición. A diferencia de Gabriel Mourey que, como veíamos, achacaba las deficiencias de la exposición a la falta de protagonismo dado a los artistas y en definitiva a la organización, Waldemar George aún fiel partidario de las teorías de *L'Esprit Nouveau*, la revista donde escribió tantas colaboraciones, piensa que la exposición partía de premisas erróneas y fundamentalmente antimodernas: *“El fracaso estético de la exposición de 1925 no puede achacarse, según pienso, a sus organizadores sino al punto de partida sobre el que se ha gestado esta manifestación. Al subtítular el término “revista de arte”, “revista de la actividad contemporánea”, nuestros amigos de L'Esprit Nouveau han querido dejar claro que el genio moderno es extensivo a toda producción y no solo a las artes plásticas o aplicadas. / La fe en el arte decorativo falsea el espíritu de toda la exposición. (...) / Los ingenieros, los mecánicos, han contribuido, tanto como pintores, escultores o incluso arquitectos, a modificar el aspecto de nuestras ciudades modernas. Al reservar un lugar preponderante al arte, la exposición de 1925 ofrece una imagen incompleta y puede que inexacta de la vida moderna.”*¹⁸⁸

Las imágenes que aporta Waldemar George a su artículo provienen de la exposición y son en su mayor parte de arquitectura y perfectamente moderna: Auguste Perret, Mallet-Stevens o Le Corbusier, también aporta obras de Lipchitz o los hermanos Martel, de artes propiamente decorativas solo presenta unas joyas de marcada factura moderna. Efectivamente fue la arquitectura donde se centró la atención de muchos críticos y es dentro de este género donde el crítico encuentra, como no podía ser menos, las expresiones de modernidad presentes en la exposición, sobre todo teniendo en cuenta, como también deja claro en las ilustraciones, que la escultura y pintura modernas aparecieron en la exposición asociadas a la arquitectura más avanzada, como las obras de Lipchitz para el pabellón de l'Esprit Nouveau o los paneles de pintores como Robert Delaunay o Léger para pabellones de Mallet-Stevens. *“Cuando Ozenfant y Jeanneret ponían ante los lectores de la revista L'Esprit Nouveau, las carlingas de los aviones, los cascos de los paquebotes, las carrocerías de los automóviles, perseguían un fin determinado. Al formar el gusto de su público daban una alta lección de consciencia puramente profesional, es decir constructiva, a los arquitectos estetas. Con el teatro de Perret, los dos pabellones de Mallet-Stevens y el Pabellón de la URSS, la Villa de L'Esprit Nouveau es el único edificio de toda la exposición que puede ser calificado de moderno, es decir que cumple su misión tanto desde el punto de vista práctico como estético...”*¹⁸⁹ Por lo tanto y a pesar de ser bienvenidas las novedades geométricas que han traído formas simplificadas y más claras, el propio concepto de decoración aboca a la exposición a un irremediable fracaso estético.

187 “(...) los críticos de arte franceses han sido unánimes en su condena a las teorías cubistas (...) Pero, mientras el estético rechazaba rendirse a la evidencia, los comerciantes e industriales adoptaban naturalmente, sin ideas preconcebidas, un lenguaje plástico que correspondía a necesidades nuevas.” Waldemar Georges: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, Les tendances générales*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, pp. 283-291, 16 ilust., p. 288

188 *Ibidem*, p. 283

189 *Ibidem*, p. 287

Marie Dormoy y la “non-reussite”. Lo que no sorprende tratándose de Waldemar George es más llamativo en una excelente crítico mucho más próxima a las artes decorativas y especialista en arquitectura, la ya presentada Marie Dormoy. Su juicio sobre los resultados de la Exposición es duro aunque más matizado que el de Waldemar George y basado en otras razones. Dormoy al inicio de su artículo no rechaza la idea de artes decorativas, se queja simplemente de la falta de calidad de lo presentado, muy inferior, dice a lo visto en la exposición de 1900. “*Es necesario reconocer que estamos decepcionados y toda Europa con nosotros. La impresión de una visita de conjunto es que, al margen de algunas excepciones, el nivel es netamente inferior.*”¹⁹⁰ Inferior como decíamos a la exposición de referencia, la de 1900. Las causas de esta “non-reussite”; en primer lugar, como pensaba Mourey, la gestión confiada a políticos en vez de artistas o expertos, después las económicas que no permitían acceder a la exposición a artistas independientes por los enormes costos de instalación, solo grandes casas se lo pudieron permitir. Finalmente el programa impuesto: moderno, únicamente moderno. En reacción contra el horror del *Modern-Style*, afirma Dormoy, todos han hablado de construcción, de arquitectura, de equilibrio y todos, salvo raras excepciones, han caído en el error. Es cierto que se ha evitado el pastiche Louis XV, pero ¿cuántos supuestos innovadores no son igualmente “*pasticheurs*”? “*El cubismo, al que debemos una completa renovación, ha derivado, él también, en una fórmula y ¡menos seductora aún que muchas otras! Y lo más triste es que no podemos prever como se pueda resolver la cuestión y qué solución afortunada nos aportará el futuro.*”¹⁹¹

Tras esta lúcida visión de la geometrización imperante en la exposición como pura moda sin contenido, y tras comentar las diversas producciones del evento con neutralidad, según sus propios términos estéticos, alabando sin ningún inconveniente lujosas producciones como el Pavillon du Collectionneur de Ruhlmann de quien sin embargo, señala su evidente tradicionalismo, se acuerda -ella también- de *L'Esprit Nouveau* y sus proclamas. “*Es bien lejos de las galerías y del centro de la Exposición donde hay que buscar el más moderno de los conjuntos mobiliarios, quiero decir en el Pabellón de L'Esprit Nouveau que se disimula modestamente a sombra del Grand Palais. El nombre de Jeanneret es demasiado conocido y su último libro sobre el Arte Decorativo*¹⁹² *ha sido demasiado leído para que nos veamos sorprendidos por lo que nos presenta. Es simplemente lo que esperábamos. / Una desnudez completa en los muros encalados, algunos volúmenes y superficies formando bibliotecas. Las mesas voladas son de chapa esmaltada y níquel, todo plegable a voluntad, las sillas en cuero o en madera y rejilla. / Jeanneret está visiblemente influido por los muebles de cabinas usados en los trasatlánticos. Ha llevado la lógica y el rigorismo al extremo. Esta desnudez nos parece, tal vez, algo seca,*



L'Amour de l'Art, Ref. en nota 190. Interiores de la Exposición: a) Interiores de decoradores franceses modernos, p. 313; b) Sección del libro del Pabellón de la URSS, p. 318.

190 Marie Dormoy: *Les Interieurs à l'Exposition Internationale des Arts Decoratifs*; *L'Amour de l'Art* n° 8 1925, p.312-323, 19 illust., p. 312

191 *Ibidem*, pp. 319-320

192 Se hace referencia a: Le Corbusier: *L'Art decoratif d'aujourd'hui*; G. Crès et Cie, París 1924 o 1925; ensayo constituido sobre todo por la recopilación de los textos del arquitecto que vieron la luz en *L'Esprit Nouveau*, y que gozó, y sigue haciéndolo, de amplia difusión.

pero es necesaria en todo movimiento que se define. Cada vez que una forma o un material nuevo aparecen, le es necesario mostrarse en su bella y perfecta desnudez. Es solamente a medida que envejece, que los hombres la sepultan bajo los ornamentos.”

Marie Dormoy como tantos críticos lucha entre su sincero aprecio por las bellas producciones exclusivas debidas a los grandes decoradores y el reconocimiento racional de que son cosas excepcionales que a pesar de su indudable valor artístico ya no representan la época a que pertenecen y mucho menos anuncian tendencias que puedan ser seguidas, una de las misiones de la exposición. Dormoy reconoce como irrenunciable producto de los tiempos la producción industrializada que acoge el pabellón de Le Corbusier, la racionalidad de sus espacios y la blancura de sus paramentos, y aunque encuentra de un radicalismo innecesario su espartano aspecto, reconoce que eso está más en los tiempos, que es más moderno, que las propuestas de los decoradores y, después de un completo, laudatorio y complacido recorrido por los

lujosos “ensambles” (conjuntos mobiliarios) de la exposición, remata con atrevimiento y de forma sorprendente: “La conclusión que se puede obtener tras una visita a la Exposición, es que el arte decorativo es algo que ha caducado. Vivimos entre objetos que tuvieron su razón de ser hace veinticinco, cincuenta o incluso cien años. Ahora tenemos necesidad de otra cosa. A nuestra vida nueva hay que encontrarle un decorado nuevo y a ella adaptado. Tan solo la moda puede adaptarse a la vida, mientras que las otras ramas del árbol se desarrollan con extrema lentitud. ¿Qué hará falta para cambiar este estado de cosas? ¿Un aprendizaje basado en otros principios? ¿Una renovación del artesanado? ¿El descubrimiento de nuevos materiales? Es difícil de prever, y además, como dice tan justamente Ruydard Kipling, eso es otra historia.”¹⁹³



JACQUES LIPCHITZ. STATUE DE JARDIN.



J. ET J. MARTEL. FONTAINE.

Ref. en nota 194, p. 324. a) Escultura de Lipchitz en L'Esprit Nouveau; b) Fuente de los Martel.

Charensol y la falta de interés por la escultura. Otro crítico dedicado al arte pero más a menudo a artes decorativas y escénicas en *L'Amour de l'Art* y también de tendencia moderna, Charensol, se encarga de comentar los aspectos urbanísticos y los jardines de la exposición. Su opinión se expresa con menos reservas que la de su compañera de redacción. Charensol se lanza al recorrido de las calles de la exposición y encuentra lo que ve anodino y enojoso. Hay, sin embargo excepciones: “(...) el Pabellón de información y turismo de Mallet-Stevens, al tiempo elegante y atrevido y que es junto al Pabellón de L'Esprit Nouveau, la única aportación de la arquitectura francesa ‘moderna’ en esta exposición.”¹⁹⁴ Sin entrar en la arquitectura más a fondo pues no es el tema de su artículo alaba entre lo expuesto en las boutiques tan solo lo ofrecido en la de Sonia Delaunay, esta sí bien moderna, también las tiendas de la URSS “que forman el único conjunto alegre y vivo, colorido, de esta exposición”. Su conclusión, aunque la expresa como arranque del artículo, no deja lugar a dudas en cuanto al fracaso de la exposición respecto a sus expectativas modernas: “Si la Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes hubiera querido justificar su título, habría sido necesario que se sometiera al utilitarismo que rige todo nuestro tiempo y que se hubiera construido sobre los planos de nuestros más modernos arquitectos una ciudad, con sus casas, sus tiendas, sus edificios públicos, sus calles y jardines; un conjunto semejante, respondiendo a un plan coherente y preciso, habría podido dar

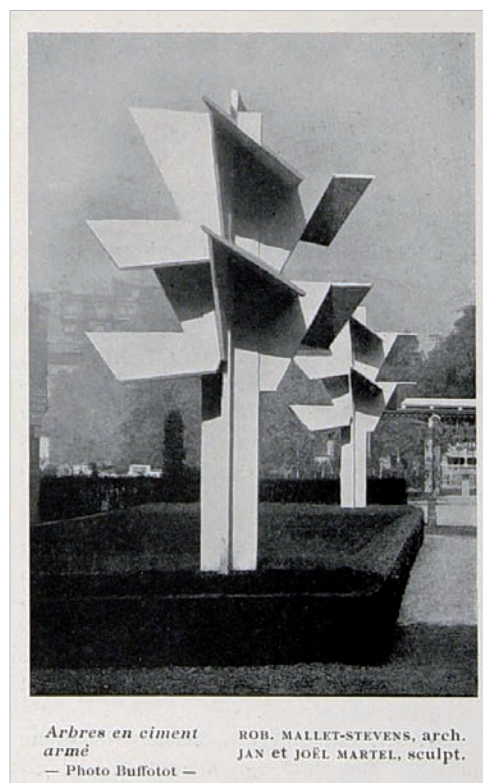
193 Ibidem, p. 323

194 Charensol: *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925, La rue – Les jardins*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, pp. 324-327, 9 ilust., p. 326

*indicaciones preciosas y determinar una verdadera renovación de nuestras concepciones urbanísticas. Pero se ha dejado, al contrario, organizar a cada uno un rincón de este basto terreno a su gusto, y por esto no saldrá nada del caos de esta exposición.*¹⁹⁵ La selección de imágenes establecida por este interesante crítico es fundamentalmente moderna, al margen de vistas de boutiques entre las que destaca el constructivismo de la diseñada por Poliakov para Magasin de Becker Fils, se presenta un primer plano de la gran Baigneuse de Lipchitz en el jardín del Pabellón L'Esprit Nouveau o la célebre fotografía de las modelos con el coche simultaneísta de Sonia Delaunay, también una de las obras más extrañas de la exposición, los árboles de hormigón de Mallet-Stevens/Hermanos Martel.

Este artículo del que podría haberse esperado más atención a la presencia de la escultura en la exposición, apenas da rápidas noticias de algunas de ellas. No es excepcional, ninguno de los artículos dedicados al evento en *L'Amour de l'Art* pero tampoco entre la extensísima información ofrecida por *Art et Décoration*, se ocupa de la, por otra parte, nada desdeñable presencia de la escultura en la Exposición. Fotografías de diversas obras escultóricas, casi siempre como parte del conjunto arquitectónico al que se asocian, aparecen aquí y allá, pero los comentarios que se les dedican no van más allá de nombrar su existencia, por el contrario la arquitectura centra buena parte del interés crítico de los textos y aparece profusamente ilustrada. Es difícil saber la razón, pero el contraste con la próxima exposición, la de 1937 será completo, en esta ocasión la escultura será el centro de atención. Veamos hasta donde alcanza el interés crítico por la escultura en el artículo de Charensol: *"He aquí ahora el Pabellón de l'Intrigant, el de la Casa Larousse, el de Comoedia y de diversos comerciantes de golosinas. Es uno de los lugares más enojosos de la Exposición a pesar de un Maillol que está delante del Pabellón Bernheim, de la figura de Despiau que orna un jardín y de las cariátides de Bourdelle que guardan la entrada de Douaumont.*¹⁹⁶" No ocurrió, por lo tanto, nada similar a lo sucedido en 1937 cuando los encargos a escultores fueron masivos, en 1925 la escultura tiene una muy discreta presencia institucional, y su razonable presencia se debe a los propios expositores que la utilizan como un elemento ornamental más aunque portador de un especial prestigio. Por esta razón más que tratar de su presencia en la exposición como un fenómeno específico e identificable, se ha preferido comentar las obras escultóricas más relevantes presentes en la Exposición de 1925 en las partes correspondientes a sus respectivos autores y en la medida que fueron obras destacadas en su momento por las revistas. Es sobre todo el caso de las estatuas de Lipchitz que serán comentadas junto al resto del Pabellón de L'Esprit Nouveau en el apartado dedicado al escultor o de la Pérgola de la Douce France comentada en la parte dedicada al grupo de talla directa. También de obras sueltas de Janniot, de Bernard, de los Hermanos Martel, de Dejean, etc.¹⁹⁷

Art et Décoration. Hemos podido comprobar una relativa unanimidad entre buena parte críticos de *L'Amour de l'Art* en cuanto a los referentes últimos del espíritu moderno, que en todos los casos parecen coincidir en gran medida con los expuestos desde *L'Esprit Nouveau*, y en cuanto al grado de acuerdo de la Exposición con los mismos. También desde



Lionel Landry: *L'Exposition des Arts Décoratifs. L'Architecture: Section française; Art et Décoration* 1^{er} semestre 1925, pp. 177-212. "Jardín de Rob", Mallet-Stevens y los h. Martel, p. 205.

195 Ibidem, p. 324

196 Ibidem, p. 326

197 Revisando estos distintos autores y grupos en las partes correspondientes de este estudio, puede obtenerse una idea bastante completa de la presencia de la escultura en la Exposición de 1925. La que ahora se da es, insistimos, tan escasa como la aportada por las propias publicaciones de la época.

Art et Décoration, Guillaume Janneau manifestaba similares aspiraciones modernas aunque como Marie Dormoy en algunas partes de sus respectivos artículos traslucían dudas y no se atrevían a expulsar completamente del paraíso moderno las producciones de los más prestigiosos decoradores aunque las hallasen deudoras de la tradición. Los siete fascículos repletos de imágenes que *Art et Décoration* dedicó a la exposición dieron sin embargo margen a opiniones distanciadas de las anteriores que recogeremos brevemente. La revista hace un repaso exhaustivo, pabellón por pabellón, primero los franceses: los oficiales, los de regiones, los de afamados decoradores y los de los cuatro grandes almacenes que describía Clouzot algo más arriba; después, uno por uno, los pabellones de las naciones representadas. Además algún apéndice sobre artes teatrales o mobiliarias. En casi todos los casos el propio pabellón, la arquitectura era lo más comentado y destacado en imágenes, solo algunos “ensembles” o conjuntos de interior como el comentado *Pavillon du Collectionneur* de Ruhlmann o los lujosos conjuntos que se albergaron en el Grand Palais, pabellón oficial de la Exposición, compitieron con la arquitectura en las páginas de las revistas. Así solía admitirse que la Exposición de 1925 lo fue principalmente de arquitectura.

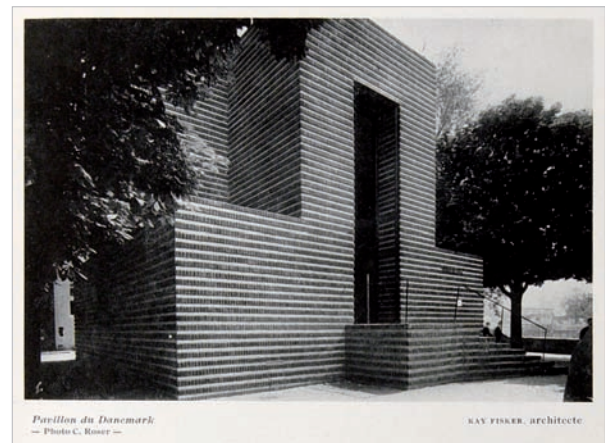
La razonable complejidad crítica que hallamos en la introducción debida a Janneau, se convierte en la mayor parte de los textos vertidos en los números del segundo semestre de *Art et Décoration*, en interminables artículos descriptivos que no entran en polémica alguna y se limitan a comentar complacientemente las obras de acuerdo a sus propias convenciones estéticas, dando igualmente por bueno el “modernismo” de un Mallet-Stevens y las arquitecturas verdaderamente ajenas a la “cuestión moderna” como la Sección Británica, un pabellón que aludía al estilo Tudor. Hay que pensar que tras el artículo comprometido de Janneau, a la revista solo le quedaba informar sobre los contenidos de la exposición, contenidos que, por otra parte, se ilustran magníficamente. La revista deja así un buen sabor de boca en su positivo recorrido por la exposición, optimismo que se hace explícito, sin las sombras arrojadas en la “Introducción a la Exposición”, con el último de los artículos que se le dedican: “La sección francesa: Conclusión”. En esta conclusión Léon Deshairs, prestigioso crítico de quien se ha comentado algún texto, despidió con añoranza la Exposición cuando está a punto de ser clausurada y destaca que su enorme éxito ha sido de orden moral y de orden económico. La revista, afirma, le ha dedicado siete fascículos repletos de imágenes sin que haya sido posible dar sino una idea incompleta de su riqueza y variedad¹⁹⁸.

Arquitecturas modernas.

Arquitecturas modernas. Arquitectura moderna en la Exposición. Pero *Art et Décoration* sí ponía límites a esta variedad, al menos uno, pues, aunque excepcionalmente, se nos muestran imágenes constructivistas y neoplásticas: ni aparece imagen alguna ni se menciona el pabellón de L'Esprit Nouveau; Le Corbusier no existe para la revista, incluso Guillaume Janneau, que se hace muy obviamente eco de ideas surgidas del arquitecto, evita entre los ejemplos modernos que propone los debidos a Le Corbusier o, simplemente, citarlo. Este ostracismo responde a gritos y, por así decir, en legítima defensa, a las descalificaciones totales, sin salida alguna, que de las artes decorativas hacía *L'Esprit Nouveau*, condensadas en la carga de profundidad que para el conjunto de la Exposición de 1925 supuso “*L'Art Décoratif d'aujourd'hui*”.

No mencionar el Pabellón de L'Esprit Nouveau tiene un carácter relevante por cuanto este edificio fue junto al Pabellón de la Unión Soviética, lo más comentado de la exposición. Estas representaciones del purismo y del constructivismo arquitectónico fueron las únicas obras que se percibieron como rupturistas y fueron criticadas en un sentido u otro por su “modernismo” radical. No es que no hubiese otras arquitecturas de interés y de claro espíritu moderno, pueden sin duda citarse obras muy destacables en este sentido: Así los pabellones de Mallet-Stevens, cuya *Oficina de Información* fue unánimemente

198 Leon Deshairs: *L'Exposition des Arts Decoratifs. La section Française. Conclusion*; *Art et Décoration* 2º semestre 1925, p. 205



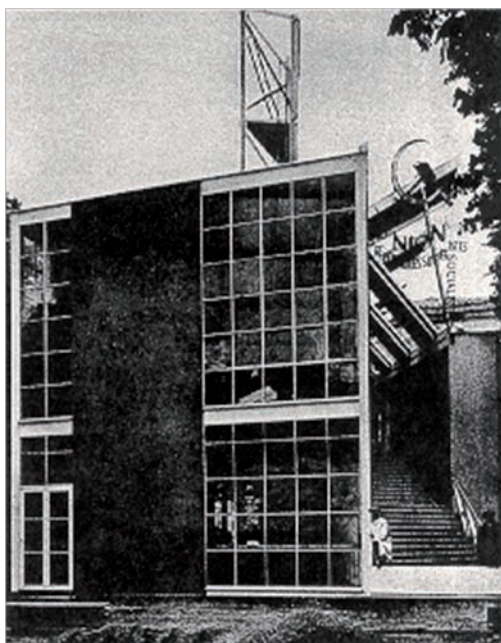
Art et Décoration, los pabellones extranjeros, a) Invernadero de Peter Behrens, en: René Chavance: *La Section Autrichienne*; pp. 120-132; b) Edificio de Kay Fisker, en: Gabriel Mourey: *La Section Danoise*; pp. 147-156.

alabada y uno de los símbolos de la exposición, muy representativa también de ese “modernismo” de apariencia que caracteriza la obra del arquitecto, en el fondo ajena al funcionalismo y profundamente visualista¹⁹⁹. También los edificios de Auguste Perret cuyo excelente *Teatro de la Exposición* será otro de los edificios emblemáticos con su depurado neoclasicismo moderno que parece anticipar la mejor parte de la arquitectura francesa neoclasicista de los años 30. De otro gran maestro de preguerra es el Pabellón de Austria debido al maestro Josef Hoffmann, uno de los edificios más interesantes y originales creando un extraño y casi posmoderno diálogo entre distribución moderna y unos paramentos barrocos en forma de moldura sin fin, que son cortados bruscamente en su recorrido horizontal por los vanos; contaba como anexo con un, este sí, plenamente moderno invernadero en voladizo sobre el río debido nada menos que a Peter Behrens. De inequívoco espíritu moderno era igualmente el Pabellón de Dinamarca debido a Kay Fisker con una característica fachada que juega con grandes volúmenes cúbicos aligerados por el juego horizontal de las hileras de ladrillos. Pero ninguna de estas obras ni de otros ejemplos que hubiera podido aducirse, traspasaban el límite admisible de novedad, ninguno llegaba al fondo de las tesis “modernistas” ni renunciaba por completo a caricias visuales y materiales injustificadas desde el punto de vista constructivo o funcional.

La escasa presencia de una modernidad avanzada y coherente con los presupuestos racionalistas que le eran propios, se vio agravada por dos sonadas ausencias. Alemania fue invitada pero declinó su presencia aduciendo el escaso margen que se le daba para elaborar su participación, no puede saberse en que sentido se orientaría, pero que el nuevo diseño del *Werkbund*, pionero sin lugar a dudas en utillaje moderno industrializado y funcional en Europa, o la Bauhaus no estuvieran presentes, desvirtuaba de un plumazo el sentido moderno de la exposición. Algunos años después Alemania organizaría su propia exposición de mueble y utillaje moderno. Holanda minimizó la participación del entorno neoplástico al que solo se le concedió la exposición de algún conjunto mobiliario como el que presenta *Art et Décoration* firmado por Van Ravesteyn²⁰⁰; así la importante arquitectura moderna holandesa aún siendo muy conocida en Francia no está en la exposición.

199 La relevancia pública de Robert Mallet-Stevens en la época fue enorme. Las revistas presentaron su obra constantemente, tomándolo como un “modernista” pero otorgándole un grado de aceptación desconocido para Le Corbusier. Este, por otra parte, apreció su papel alegrándose públicamente de su ascenso a la dirección de la Escuela de Arquitectura desde donde ejerció un papel renovador definitivo. *L'Amour de l'Art* le dedica un artículo monográfico muy completo e ilustrado, entre otras cosas con las casas de la Rue Mallet-Stevens. Marie Dormoy, su autora, lo califica como plenamente “modernista”: “En la producción moderna Mallet-Stevens se sitúa resueltamente en el grupo de extrema izquierda ya que está de moda delimitar las tendencias del arte como se hace con las políticas. Es de aquellos que han llevado hasta el límite la aplicación de sus teorías, que han batido en brecha las viejas rutinas, los prejuicios rancios. Se les ha tratado de locos porque iban lejos y porque iban rápido. La posteridad les juzgará posiblemente como excesivos. Retrocederá probablemente, o más bien cambiará algo de dirección, reuniéndose más estrechamente con el pasado. / No censuremos por su audacia al grupo de jóvenes. Seamos indulgentes con sus errores, si hay errores, y admitamos que han contribuido de forma importante a renovar nuestra visión, a hacer comprender al gran público que solo quienes prueban son dignos de interés.” Marie Dormoy: *Robert Mallet-Stevens*; *L'Amour de l'Art* nº 10 1927, pp. 373-380, 13 ilustr., p. 380

200 H. Asselin: *L'Exposition des Arts Décoratifs*. La Section des Pays-Bas; *Art et Décoration* 2º semestre 1925, pp. 165-172, p. 171



a, b) *Art et Décoration*, los pabellones extranjeros, Ref. en nota 207. Proyecto de Melnikoff para el Pabellón de la URSS.; vista interior de la Sección de la URSS; c) Fotografía del edificio de Melnikoff.

La crítica ante el “Pabellón de los Soviet”. Entre las dos obras escandalosamente novedosas arriba citadas, la de Le Corbusier lo era en su conjunto pues se postulaba como auténtico compendio del habitar nuevo, cada detalle interior o exterior, arquitectónico, artístico o utilitario respondía a las tesis “modernistas” propagadas desde la revista que daba nombre al pabellón. Su sobriedad fue considerada escandalosa e invivible. A su lado, la segunda, el pabellón de la URSS, resultó más chocante e inesperado pero más asumible con sus fantasías dinámicas y espacialistas. Sobre el primero que tendrá una importante presencia en *L'Amour de l'Art*, se hablará más adelante²⁰¹, sobre el segundo las revistas aportan abundantes comentarios.

Como el debido a Gabriel Mourey en su *El espíritu de la Exposición*. Mourey aporta en su artículo ideas interesantes y originales sobre el *indigno* e *inmoral* despilfarro que ha supuesto el carácter efímero de las construcciones del evento cuando por poco más hubiera podido construirse obra definitiva en un emplazamiento adecuado para representar verdaderamente las condiciones de la vida actual: “A una exposición de este genero, a una exposición de arquitectura y de arte decorativo moderno, le hacía falta un plan nuevo, un terreno nuevo, un espíritu nuevo, digamos que moderno, aunque repugne usar esta palabra tan degradada.”²⁰² A pesar de este comentario, Mourey representa en *L'Amour de l'Art* la opción más conservadora, su idea de lo moderno nada tiene que ver con la de los “modernistas” y sí con la de los decoradores como demuestra con su selección de imágenes y en cada ocasión que concreta sus comentarios. Tras un repaso a la arquitectura de la exposición se reserva para el final su opinión sobre el pabellón de los Países Bajos del que, dice, se ha hecho casi tan popular como el de la URSS y le tacha de severo y racionalista, lamentando que nada de la tradición se manifieste, algo sorprendente si vemos su cubierta imitando cierto estereotipo tradicional del país. Acto seguido le llega el turno al popular Pabellón de la URSS con que acaba el reportaje: “Y diría otro tanto (en referencia al pabellón de los Países Bajos), con el peligro de pasar por el más retrógrado de los retrógrados, del pabellón ruso... o por ser más exacto del pabellón bolchevique. Según parece es la obra maestra arquitectural de la Exposición de 1925. Me parece bien a condición de que se me de libertad para preferir a la concepción constructiva que nos revelan los arquitectos, si es posible decirlo, de la URSS, la de los hombres que han construido el Partenón, Notre-Dame y los palacios de

201 Se reserva un comentario más específico del Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925 para la parte del estudio dedicada monográficamente a Jacques Lipchitz en Capítulo 8; *Los escultores del cubismo*.

202 Gabriel Mourey: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, L'esprit de l'exposition; L'Amour de l'Art* nº 8 1925, pp. 292-311, 43 ilustr., p. 298

*la Place de la Concorde, concepción que yo persisto en creer infinitamente más fecunda que aquella que anima el algo extraño caserón de M. Melnikoff (al lado del cual, no obstante, las “arquitecturas” de M. Mallet-Stevens me parecen clásicas)”*²⁰³

Gabriel Mourey confirmaba el prestigio moderno y la popularidad alcanzada por el edificio de Melnikoff, la primera construcción arquitectónica constructivista edificada en París donde lo más conocido del constructivismo ruso eran sus célebres y características escenografías no tan distintas del aspecto ofrecido por este edificio. El edificio construido en madera de manera tan económica como visual y propagandísticamente efectiva eclipsaba con su impactante novedad y su fuerza plástica el tono correcto de la medianía de construcciones. Representaba una modernidad vigorosa y afirmativa rebosante de un entusiasmo que el rigorismo purista no podía transmitir, era pura propaganda, la marca “constructivista” del régimen revolucionario que todavía asombraba a buena parte de la intelectualidad parisina, y no únicamente a la políticamente de izquierdas: “*El pabellón de Melnikoff no es sino una estructura situada en el espacio que asegura al contenido el máximo de visibilidad. Esta casa de cristal de un precio ciertamente inferior al de todos los pabellones extranjeros es sin embargo una lección preciosa para los arquitectos. Pues Melnikoff se afirma no solo como constructor, sino también como plástico. Disocia la noción de volumen de la noción de masa compacta. Expresa la tercera dimensión, crea una sensación espacial por la sola dirección de las líneas de arquitectura. Melnikoff debe sus conocimientos al estudio de los principios fundamentales de la estereometría. Este arquitecto está llamado a jugar un papel considerable en su país al que anima una fiebre de actividad colectiva heroica.*”²⁰⁴ Con este entusiasmo se aproximaba Waldemar George al edificio de la URSS que critica como si se tratase de una escultura, único edificio de la exposición que, recordemos, junto a los de Le Corbusier, Perret y Mallet-Stevens, consideraba moderno el crítico. El contenido del edificio de Melnikoff no era, sin embargo, tan inequívocamente moderno, Gaston Varenne repara en uno de sus artículos dedicados a la exposición en el contraste entre las producciones artesanales que llenan el pabellón y el pabellón mismo, solamente algunas secciones se presentan acordes con la modernidad del edificio que las acoge, Varenne destaca sobre todo la escénica y la pedagógica, pero también, al igual que Marie Dormoy en su artículo, aporta imágenes de la sección del libro donde la única preocupación es la informativa y propagandística sin cuidado alguno por cuestiones decorativas. De manera muy extrema en el artículo de Dormoy, el contraste entre la imágenes de conjuntos decorativos de gran lujo que llenan su artículo *Los interiores* y la que ofrece de la sección del libro soviética²⁰⁵ es abrumador; espíritu aún vanguardista, si esto es posible estando tan marcadamente al servicio del estado, frente a la extemporánea ostentación burguesa que caracterizó por completo a los conjuntos decorativos y mobiliarios de la exposición.

Gaston Varenne, especialista en artes decorativas y arquitectura, escribe para *L'Amour de l'Art* un artículo sobre la pedagogía de arte representada en la exposición lamentando el excesivo peso de la tradición en Francia que confía estas enseñanzas a pintores y escultores frente a las pedagogías modernas que están en manos de los arquitectos, así ocurre, dice en Rusia, Polonia o Austria, olvidándose de Alemania; de Rusia destaca cómo estas enseñanzas se basan en una *disciplina del espacio* vinculada a la primacía de las artes escenográficas²⁰⁶. Es efectivamente a través de las artes escénicas cómo el constructivismo se da a conocer en Francia, en realidad como muy bien percibe Gaston Varenne en su artículo dedicado a la *Sección de la URSS en Art et Décoration*, el propio edificio de Melnikoff tiene un carácter teatral y se acomoda perfectamente al espíritu del género artístico que el crítico considera auténtico arte nacional ruso, el escénico. Su análisis del pabellón está muy matizado: “*No veamos en estas barracas imaginadas por Melnikov otra cosa que una solución de fortuna para el problema que ponía a Rusia la construcción*

203 Ibídem, p. 311

204 Waldemar Georges: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, Les tendances générales*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, p. 283-291, 16 ilustr., p. 291

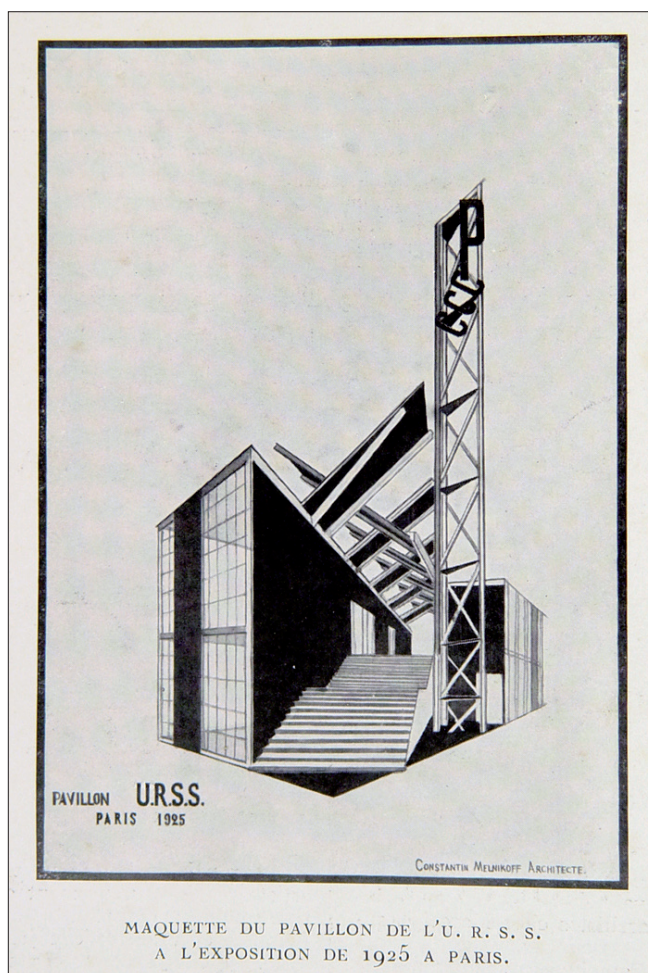
205 Marie Dormoy: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, Les intérieurs à l'Exposition Internationale des Arts Decoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, pp.312-323, 19 ilustr., p. 318

206 Gaston Varenne: *L'enseignement des écoles d'art en France et à l'étranger*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, pp. 339-341

económica de un pabellón de exposición. Sobre todo no veamos una imagen del estilo del futuro. Reconozcamos sin embargo, las señas del espíritu de los soviets esforzándose por regenerar el arte orientándole, sin ningún acomodo, sin preocupación por una transición lenta desde el pasado, hacia formas que solo se inspiran en el espíritu geométrico, hacia conceptos donde el sentimiento no tiene lugar alguno, hacia realizaciones que, en su desnudez, en su lógica extremada, guarda una cierta pose teatral muy alejada de la verdadera simplicidad."²⁰⁷

Esta mezcla de admiración y temor es bastante habitual cuando se trata de la Unión Soviética; Varenne relativizaba así el valor arquitectónico del edificio de Melnikoff, no sin haber constatado previamente que el popularmente llamado "Pabellón de los Soviet" se había convertido en uno de los más celebrados de la exposición. Pero esta crítica artística queda difuminada hacia el final de su texto cuando hace referencia a la sección pedagógica de la representación soviética y complementa las ideas expresadas en su anterior artículo aparecido en *L'Amour de Art*: *"Pero lo que aquí conviene alabar es la importancia que se da al cuidado de la forma, a la disciplina del espacio; esto es, a la preocupación por el dinamismo del arte más que a la estática. Esto equivale al abandono total de los métodos que en los países de vieja civilización o vieja tradición, derivan de la concepción del arte como puro divertimento sin otro fin que el de embellecer nuestra vida, mientras que aquí el arte se considera como una fuerza social. No tiende a apaciguar en nosotros las fuerzas activas de la consciencia, sino a estimularlas y si es necesario a regenerarlas."*²⁰⁸

Mientras el Pabellón de L'Esprit Nouveau supuso el contrapunto teórico del "modernismo" considerado más extremo y se planteaba como meditada tesis hecha obra de las ideas que representaba, el Pabellón de la URSS era pura acción que se presentaba, además de como representación de las tendencias más avanzadas, como una integración asombrosa y desconocida del arte en sus más diversos géneros, con las aspiraciones revolucionarias en marcha, con un estado que lo había elegido bajo su estereotipo constructivo como auténtica imagen identificadora, como estandarte de modernidad y ruptura con el pasado. La lejanía social de esta propuesta desactivaba completamente su capacidad de influencia artística en occidente, era verdaderamente un producto exótico del que se podía disfrutar despreocupadamente. Por el contrario, la modernidad representada por los racionalismos occidentales, en este caso por el pabellón de Le Corbusier, jugaba en el mismo terreno y comprendía, tal como reconocían hasta los críticos opuestos, mucho mejor el sentido de la época que la facción mayoritaria de los decoradores. Por ello *Art et Décoration* no teme comentar el pabellón de Melnikoff pero sí el de Le Corbusier.



Gaston Varenne: *Le mouvement des Arts Appliqués; L'Amour de l'Art* marzo 1925, p. 128. Temprana presentación del proyecto del Pabellón de la URSS para la Exposición de 1925.

207 Gaston Varenne: *L'Exposition des Arts Decoratifs. La Section de l'Union des Republiques Sovietistes Socialistes; Art et Décoration*, 2º semestre 1925, pp. 113-119, 15 ilustr., pp. 113-114

208 *Ibidem*, p. 119

Arte y escultura en las revistas del París de entreguerras.

1ª PARTE:

Estética y revistas de arte en el París de entreguerras.

Capítulo 3. La afirmación del arte contemporáneo y los medios de intervención de los grupos artísticos.

Capítulo 3. La afirmación del arte contemporáneo y los medios de intervención de los grupos artísticos.

Sumario detallado:

Páginas

3. I. CAHIERS D'ART: LO CONTEMPORÁNEO POR LO MODERNO. 121

La revista *Cahiers d'Art*.- (página 122)

Zervos y *Cahiers d'Art*.; La revista de los artistas modernos.;

Cahiers y España.

Christian Zervos y las ampliaciones del discurso moderno.- (p. 126)

El arte contemporáneo según Zervos.; Solo artistas, no ismos.;

"Les aînés" (Los mayores).; El arte de hoy está más vivo que nunca.;

La Nueva Generación.- Abstracción y surrealismo.

3. II. ENTORNOS SURREALISTAS. 135

Surrealismo y medios de intervención.- (p. 136)

3. II.1. Presencia del surrealismo en las revistas de arte ajenas al grupo. 138

Pocas e inexactas noticias.- (p. 138)

Pocas e inexactas noticias.; Sobre la *marca* "surrealismo".;

Curiosidad y temor desde *L'Amour de l'Art*.

Surrealismo en *Cahiers d'Art*.- (p. 143)

Cahiers d'Art y el arte surrealista en 1926.; Surrealismo

y crítica de arte en *Cahiers d'Art*.; Conversión de Tériade.

Primera revisión histórica del surrealismo.- (p. 149)

"*La nueva subjetividad*", "Modernismo"-Gaudí-surrealismo.

3. II.2. Revoluciones y revelaciones surrealistas. 153

Dada y surrealismo en París.- (p. 153)

La infancia del surrealismo.; La revista *Littérature*.

Revolución-surrealismo-revolución.- (p. 158)

La Révolution surréaliste.; Arte y surrealismo.;

Le surréalisme au service de la Révolution.

Expansiones surrealistas.- (p. 166)

Minotaure: Iluminando el laberinto.; Variétés;

"*Le surréalisme en 1929*"; *Documents* 34; "*Intervention surréaliste*".

3. II.3. Herejías, expulsiones y baja-realidad. 179

La Querelle del surrealismo.- (p. 179)

Hacia la ruptura: *Segundo manifiesto del surrealismo*.;

La respuesta: *Un cadáver*.

Revistas en los márgenes del surrealismo.- (p. 184)

Le Grand Jeu.; *Bifur*.

***Documents*, lo real sin sus representaciones.**- (p. 187)

Documents; El método etnográfico por la estética.; La forma del desgarró

(o del escupitajo); Seriamente, contra la causalidad.;

Revista sobre arte.; Variedades: noticias de la baja cultura.

3. III. LA SÍNTESIS ABSTRACTA.

197

3. III.1. Del ideal geométrico al sincretismo formal.

198

El proceso de afirmación del arte abstracto.- (p. 198)

París y los límites de la abstracción.; Confluencia internacional.;

Frente a la amenaza surrealista.

Las convergencias vanguardistas.- (p. 203)

Procesos de síntesis.; Abstracción y surrealismo en las exposiciones.;

Ciencia, arte, naturaleza.; Objetos matemáticos.

3. III.2. Las revistas y grupos del arte abstracto-concreto.

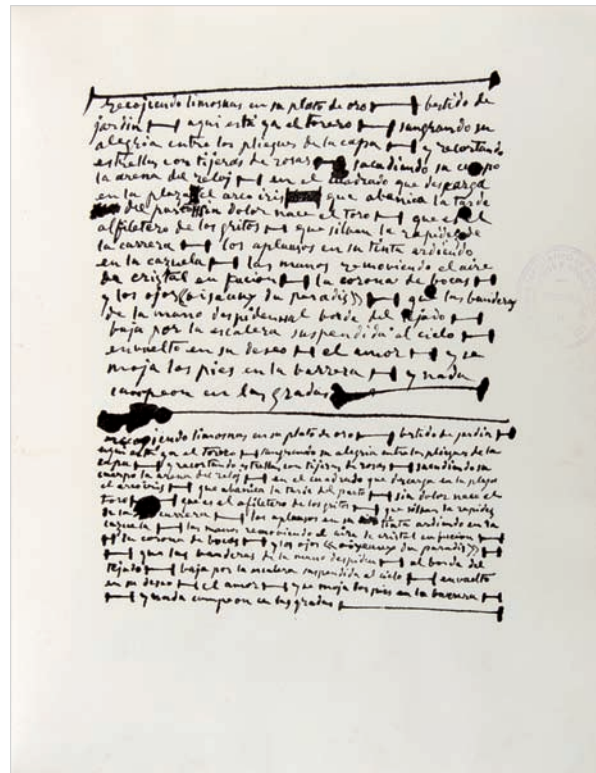
211

Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau.- (p. 211)**Cercle et Carré.-** (p. 212)El grupo de Cercle et Carré.; *Cercle et Carré*, la revista.**Art Concret.-** (p. 217)

La radicalización formal del arte concreto.; El universal matemático.

Abstraction Création Art non figuratif.- (p. 219)

Asociación artística Abstraction Création.;

La revista *Abstraction Création Art non figuratif*.

Cahiers d'Art nº 7-10 1935. Fascículo especial "La obra de Picasso de 1930 a 1935" a) Fuera de texto color en p. 155; b) Manuscrito de Picasso, p. 141.

La revista *Cahiers d'Art*.

Zervos y Cahiers d'Art. Chistian Zervos, fundador de la revista que ahora se presenta, comienza a adquirir notoriedad como promotor y animador de revistas -*revuiste*- con la publicación *L'Art d'aujourd'hui* (1924 - 1929). Desde su puesto como Secretario de redacción, dirige a su gusto durante los doce números correspondientes a 1924-1926 esta lujosa publicación trimestral de arte contemporáneo que se presentaba en portafolios de hojas sueltas incluyendo, en su edición de lujo, estampas originales numeradas y firmadas de los más célebres artistas. *L'Art d'aujourd'hui* se orientaba más a la documentación monográfica sobre los artistas consagrados del momento que a la información y crítica de actualidad. Entre los que redactaban estos estudios monográficos, generalmente breves, estuvieron los más solicitados críticos del momento, al margen de sus posiciones estéticas: Vauxcelles, Fosca, Roger-Marx, Raynal, Elie Faure, Cassou; entre los artistas: Matisse, Segonzac, Chagall, Maillol, Vlaminck, Waroquier, Laurencin, etc., como se ve muy en la línea del Art Vivant. “En *L'Art d'aujourd'hui*, presentamos sin partidismos las obras que constituyen una demostración amplia de las fuentes fecundas del artista contemporáneo; (...) procuraremos, en nuestros estudios críticos, precisar las orientaciones de un artista y realizar en una cierta medida, nuestras impresiones ante su obra.” afirma Zervos en una actitud abierta hacia la producción contemporánea que en nada difiere de la mantenida desde las demás revistas del Art vivant, y que desde luego no hace presagiar la línea de compromiso que solo un año más tarde imprimirá a su gran creación, *Cahiers d'Art*.

“*Revista de la vanguardia artística en todos los países*” es el ambicioso subtítulo que Chistian Zervos consignará en su revista *Cahiers d'Art* durante algunas de sus primeras entregas. Desde el primer momento parece saber perfectamente qué quiere conservar de su anterior experiencia editorial y qué cambiar. Conserva la ambición bibliográfica y editorial creando la revista de arte más lujosa e ilustrada del momento, solo superada años más tarde por la refinada *Minotaure*, y otorgándole, a través de los asuntos tratados y de los colaboradores, una vocación claramente internacionalista. Cambia, sin embargo, su línea editorial asumiendo un compromiso estético decididamente escorado hacia un “modernismo” no restrictivo, como fuera el de *L'Esprit Nouveau*, sino abierto a las novedades y los jóvenes artistas, donde los maestros del fauvismo y del cubismo encontrarán su exacta ubicación como artífices de la historia ya mítica de las vanguardias. Entre estos Picasso por quien Zervos profesa una admiración sin límites que le llevará a dedicarle varios números completos de la revista².

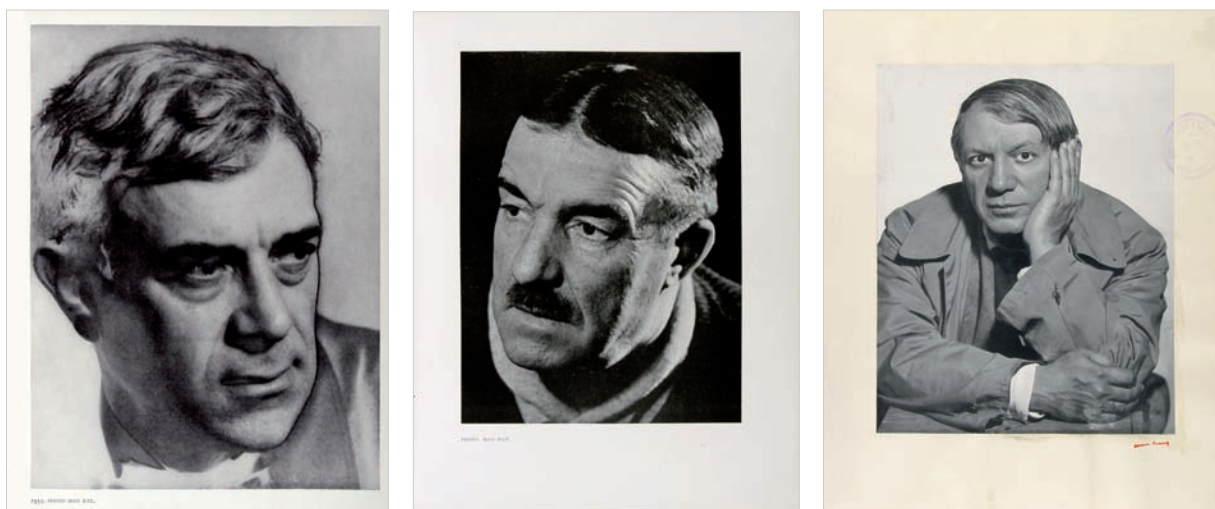
A diferencia de *L'Amour de l'Art*, los *Cahiers d'Art* son la obra de un solo hombre. La línea editorial se mantendrá durante los largos años de su existencia, 1926 - 1960 y no puede hablarse de vaivenes destacables salvo las habituales crisis económicas o la bélica que afectaron a cualquier publicación en tiempos tan complejos como los de entreguerras. Chistian Zervos crea y mantiene un proyecto sólido y coherente que desde sus comienzos se revela como la tribuna más equilibrada del arte contemporáneo y rápidamente en una referencia, tal vez en la principal, del arte de los años 20 y 30. Su influencia no era, sin embargo, del mismo tipo que la ejercida por *L'Esprit Nouveau* o las revistas del entorno surrealista y, más que efectuar nuevas propuestas o promover debates estéticos punteros, los *Cahiers* asumieron una fundamental función informativa y difusora. Fue sobre todo una revista de arte desde la que se querían difundir los logros ya sólidos del arte moderno -una suerte de balance de lo que este había generado en las décadas pasadas³-, pero también los que el tiempo presente iba estableciendo. Ni Chistian Zervos ni la otra fuerte personalidad de la revista, Emile Tériade eran promotores de líneas ideológicas o estéticas originales como Le Corbusier, Breton o Bataille, eran ante todo críticos y grandes amantes del arte

1 *L'Art d'aujourd'hui* nº 5 1925; en: Yves Chevretil Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, pp.139-40

2 Esta admiración culmina con el gran compendio de la obra completa del artista español, que tomo tras tomo le ocupará hasta que su propia muerte, acaecida antes que la del artista, pusiera término al mayor catálogo razonado sobre la obra picasiana hasta ese momento existente. Mila Gagarine, colaboradora del editor, completará el catálogo razonado de las obras de Picasso tras la muerte de Zervos.

3 Dora Valier: *Préface*; *Index Général de la revue "Cahiers d'Art, 1926-1960"*; Editions Cahiers d'Art, París 1981, p.9

moderno. Su revista fue sin duda un gran foro del debate artístico y arquitectónico contemporáneo, su impresionante nómina de colaboradores no puede avalar otra cosa, sin embargo, lo que probablemente contribuyó definitivamente, y hasta el día presente, a afirmar su inagotable éxito, fue la sagacidad de su director para saber en cada momento cuales eran los frutos maduros de la actividad estético-artística finalmente merecedores de algún lugar en la historia del arte moderno. Rara vez se equivocó Zervos en esta capacidad prospectiva, entre otras cosas porque nunca se precipitó. La plena aceptación por parte de la revista del surrealismo o la abstracción no será inmediata, y aunque desde el mismo año de su fundación ofrece algún espacio en la revista a estas manifestaciones, solo a partir de los años treinta las acogerá abiertamente, no tanto como tales escuelas sino como resultados concretos y seguros a través de los muchos maestros consagrados a los que tales escuelas ya habían dado lugar.



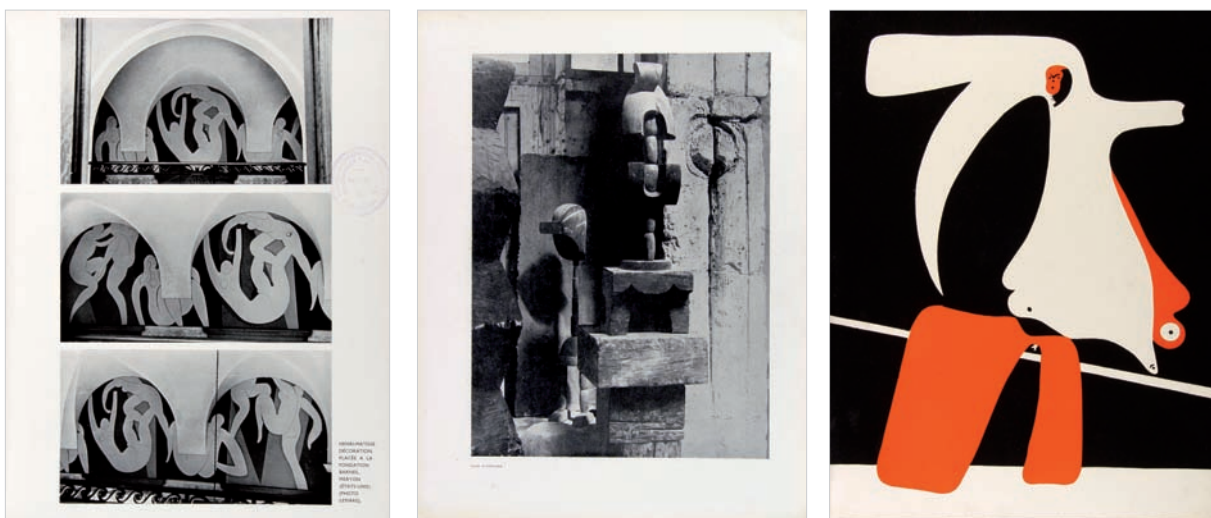
Cahiers d'Art, retratos de artistas por Man Ray a) Braque, página inicial del número dedicado al artista, nº 1-2 1933; b) Léger, página inicial del número dedicado al artista, nº 3-4 1933; c) Picasso, página inicial del número dedicado al artista, nº 7-10 1935.

La revista de los artistas modernos. Desde el primer número se manifiesta la decidida elección moderna que caracterizará a la revista. Los maestros del cubismo, algunos del fauvismo como Matisse, personalidades inclasificables como Brancusi o una extraordinaria dedicación a las artes arcaicas y etnográficas, además de la relativamente temprana aceptación de algunos pioneros de la abstracción o la novedad del surrealismo, constituirán el grueso de los contenidos e imágenes de *Cahiers d'Art*. Esto situará la publicación en una posición polémica, siempre mezclada con la admiración por su deslumbrante despliegue visual, pero en cualquier caso, pues ya no eran los mismos tiempos, nunca recibió abiertamente las acusaciones de sectarismo que su predecesora en la defensa del “modernismo”, *L'Esprit Nouveau*, cosechó de continuo. Esta mezcla de temor y admiración queda muy bien reflejada en este medido comentario: “*Si los Cahiers d'Art evitan filtrar demasiado manifestamente cierto partidismo cuyos arabescos rozan el exclusivismo y llegan a perfilar un sectarismo peligroso, ocuparán, incontestablemente, la primera plaza entre las revistas de arte, no solamente de Francia, sino del mundo entero (...)*”⁴

Se trata en realidad de un muy moderado comentario si se considera la línea mantenida por la revista hasta la fecha en que se produce, octubre de 1927. Durante su primer año de existencia, por ejemplo, *Cahiers d'Art* se hará eco de las teorías de la desaparecida *L'Esprit Nouveau*, pareciera que, al menos en lo concerniente a la arquitectura, preocupación de primer orden para la publicación durante toda su existencia, hubiera tomado el relevo de la publicación de Le Corbusier, ampliando el campo a la arquitectura neoplástica, a la Bauhaus o incluso a la arquitectura soviética de cuyos decorados constructivistas se hace igualmente eco. El mismo año de su aparición, 1926, Mondrian tiene carta libre para presentar una semblanza del arte abstracto próximo a De Stijl ilustrada con siete imágenes, y en el número siguiente, el nº 8, Robert

4 *Les Arts à Paris* nº 14 octubre 1927; en: Yves Chevretil Desbiolles: op. cit., p. 141

Desnos ofrece la primera salida del surrealismo a una revista de arte ajena a las del grupo en un completo e ilustrado artículo sobre sus actividades y artistas plásticos. También, durante estos primeros meses, comienza ya una revisión efectuada por etnógrafos y críticos sobre la consideración debida a las fuentes primitivistas y arcaicas del arte moderno, uno de los principales argumentos de la publicación que avanza claramente la que efectuará Willian Rubin en los años ochenta del siglo. Por descontado, y siempre en 1926, grandes artículos sobre Matisse, Picasso, Laurens, Léger, Marcoussis, De la Fresnaye, Lipchitz o Gris contrarestandos, por así decir, con un número algo menor de artistas del Art Vivant como Vlaminck, Gromaire, De Chirico, Dufy, Derain, Friesz o Pascin representantes, algunos de ellos, de una forma de entender la pintura moderna que, rápidamente, la revista propondrá cada vez con menos frecuencia hasta eliminar casi por completo ese tipo de figuraciones de entre sus páginas.



Páginas de Cahiers d'Art, presencia del arte moderno. a) Matisse, nº 1-4 1935, p. 15; b) Brancusi, nº 8-9 1929, (sin paginar); c) Miró, nº 1-4 1934, p. 19

Las críticas hacia *Cahiers d'Art* fueron, pues, poco frecuentes y muy atemperadas. Entre de los artistas se convirtió de inmediato en la referencia más prestigiosa, su interés por la revista en general, como referencia de actualidad, y como plataforma para difundir su obra en particular, queda ejemplificado con testimonios de artistas como Kandinsky o Miró, entusiasmados al ver sus obras reproducidas en *Cahiers d'Art*. La vinculación entre los artistas y la revista de Zervos generó en muchos casos una amistad personal con el editor, y una colaboración estrecha en exposiciones en Francia y en el extranjero, particularmente las organizadas en alguna de las dos salas de exposiciones –*Galerie des Cahiers d'Art* y *Galerie Mai*– con que llegó a contar la editora de *Cahiers d'Art* en París: Arp, Brancusi, González, Klee, Laurens, Chagall, Léger, Picasso, etc. tuvieron en ellas exposiciones particulares.⁵ Estos vínculos entre artistas modernos de la más variada procedencia geográfica y estilística con una revista que, pareciera, llegaron a considerar como algo propio, se pone de manifiesto cuando la crisis de 1929 tuvo finalmente su efecto en Francia y la editora se vio en serias dificultades. “Lo gracioso es que la revista desaparezca en el momento en que alcanza el mayor número de abonados (alrededor de quinientos) y el éxito moral más completo”⁶ escribe en 1932 Zervos a su amigo Kandinsky, activo animador de la revista desde el primer momento. En el primer número del año siguiente se anuncia, con gran cantidad imágenes, una subasta de obras pertenecientes a la *Collection des “Cahiers d'Art”* en el Hotel Drouot⁷ compuesta por pinturas y esculturas de Arp, Bores, Braque, Ernst, Giacometti, Laurens, Lipchitz, Masson, Miró, Picasso, González, etc. En el pasquín de la subasta se aclara: “Como Palissy para calentar sus días, los “Cahiers d'Art”, para poder perseverar a pesar de la crisis en sus realizaciones de día en día más amplias y vitales, deben hacer leña de los muebles y vender

5 Yves Chevretil Desbiolles: op. cit., p. 143

6 Ibídem, p. 147

7 *Vente de la collection des “Cahiers d'Art”* (suplemento de 24 pag.); *Cahiers d'Art* nº 1-2 1933,

*en completo acuerdo con los artistas concernidos, los cuadros y las esculturas que fueron los dones magníficos de la amistad.*⁸

El éxito de la revista y la unanimidad que concita no tiene precedentes. Entre un público amplio en toda Europa y América, pero también en el entorno artístico y literario más avanzado: Le Corbusier, Ozenfant, Van der Rohe, Giedion, Vitrac, Tzara, Moholy-Nagy, Eisenstein, Breton, Bataille... No hubo artista que no deseara aparecer como fuera en la revista ni galería de prestigio que no se anunciase. Aunque es difícil de definir como se producen los procesos de influencia y es probable que pequeñas revistas muy minoritarias como *Documents* o *La Révolution surréaliste* hayan ejercido una influencia más profunda y definitiva en el devenir artístico, los autores coinciden en situar la colección de los *Cahiers d'Art* junto a la de *Minotaure*, como las publicaciones más apreciadas por los ambientes artísticos de entreguerras: “Evocando las lecturas preferidas de los artistas que frecuentaban Montparnasse durante los grandes años de ese distrito, André Salmon sitúa la colección completa de los *Cahiers d'Art* al lado obras de André Lhote, *Parlons peinture* y *Traité du paysage*, así como la de Eli Faure, *L'esprit des formes*”. De lo que no cabe duda es que se trata de uno de los documentos fundamentales de la época, que representa una suerte de consenso sobre lo que era o no arte contemporáneo de calidad que ningún otro medio podía concitar. También una fuente de imágenes de arte bellísimas tal y como aparecen en sus páginas. Unas páginas cuidadas en todos sus aspectos gráficos personalmente por Christian Zervos.

Cahiers y España. Si la revista de Zervos contó con la simpatía y la colaboración de muchos de los más relevantes artistas modernos, en el caso de los artistas de origen español se estableció una especial vinculación. Fueron muchos los que durante los años treinta pasaron por sus páginas repetidas veces. Picasso sin duda con números triples dedicados en exclusiva en 1932 y 1935 además de muchos otros artículos; Juan Gris ocupa buena parte de un número doble de 1933; Miró será tal vez el pintor joven más considerado en la revista, que también apoyará decididamente la etapa madura de González y mencionará, con otra consideración ciertamente, a Gargallo; Dalí, Domínguez, Fenosa o Ferrant contarán con imágenes y textos; la generación más joven: Bores, Cossío, De la Serna o Fernández, tendrán una excelente acogida en la selectiva publicación. Sin embargo en lo tocante a los vínculos de *Cahiers d'Art* con España el momento más importante y sin duda emotivo lo constituyen los números de 1937 en que el editor toma partido meridianamente claro contra los fascismos. En el nº 1-3 aparece Sueño y mentira de Franco junto a otros textos sobre Guernica y un manifiesto contra Hitler ilustrado con dos acuarelas del canciller, en el que la revista se manifiesta por el arte moderno y contra la *Alemania negra*¹⁰; el número siguiente, 4-5, se dedica completamente a la lucha de la República española contra los sublevados. Titulado genéricamente Guernica, el fascículo se apoya en el cuadro, del que se ofrece



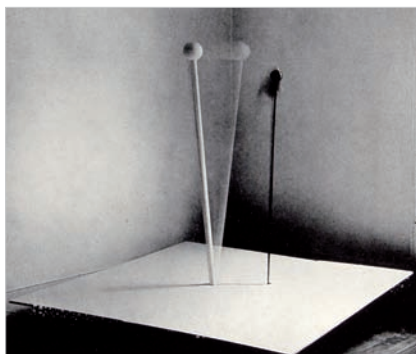
Cahiers d'Art, retratos de pintores españoles en nº 8-9 1929: a) H. Viñes; b) F. Bores; c) F. Cossío.

8 La collection des Cahiers d'Art, Hotel Drouot, 12 avril 1933; en: Yves Chevretil Desbiolles: op. cit., p.147

9 Yves Chevretil Desbiolles: op. cit., p.143

10 Christian Zervos: *Réflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du III^e Reich*; *Cahiers d'Art* nº 1-3 1937, pp. 51-61, 2 ilust: (pinturas de A. Hitler)

el célebre reportaje de Dora Maar, para atacar sin tapujos a los nacionalistas asumiendo incluso la forma militante del cartel político con el célebre *Aidez Espagne* de Miró. La emoción recorre este documento prácticamente inexistente en las colecciones bibliográficas españolas y sorprendentemente nunca reeditado. Finalmente, en el nº 8-10 del mismo año, el Pabellón español de la exposición de 1937 será ampliamente comentado. Lo cierto es que las bibliotecas públicas españolas no cuentan con ejemplares de *Cahiers d'Art* adquiridos en la época, sin duda su apoyo al gobierno republicano no hizo aconsejable conservar la colección.



Cahiers d'Art, presencia de la nueva arquitectura internacional y del arte joven. a) P. Oud, Café De Unie; b) Arquitectura norteamericana; c) Alexander Calder.

Christian Zervos y las ampliaciones del discurso moderno.

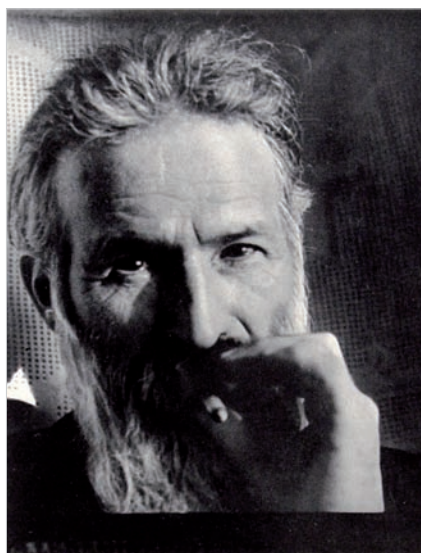
El arte contemporáneo según Zervos. Si algo caracteriza a *Cahiers d'Art* como proyecto diferenciado respecto al resto de revistas de arte coetáneas, es la concepción de su director y sus colaboradores de una modernidad ampliada y sincrética en la que, a diferencia de lo que la dinámica vanguardista había exigido en otros momentos, unas propuestas no anulaban a otras; en la que, en principio, todas las tendencias de modernidad avanzada y todas las personalidades podían estar representadas, sin aplicar los habituales filtros de carácter estético-ideológico grupales. Sin aplicar los filtros establecidos por *L'Esprit Nouveau* o los medios afines a otros grupos vanguardistas. Christian Zervos, fundador, editor y director, controló completamente la revista en cuanto a su contenido: “*Sus opciones estéticas, sus elecciones, sus rechazos, sus predilecciones, han determinado en todo momento el contenido de Cahiers d'Art.*”¹¹; incluso determinó con precisión su maquetación y tipografía: “*Como de costumbre, una vez reunidos los textos previstos para un número, Zervos establecía la paginación tras haber elegido cuidadosamente, y eventualmente hecho retocar, las fotografías a reproducir.*”¹², tal como recuerda Dora Vallier, su colaboradora más próxima durante la última etapa de la revista. La elección de Zervos tenía un carácter más profesional que las de sus colegas en otras revistas y atendía a criterios que obviaban contextos estético-ideológicos, tendencias, para centrarse en una valoración ya típicamente moderna basada en consideraciones de calidad estética y visual específicas perfectamente equiparables con las que guiarán las revistas de arte posteriores y en general a la crítica “modernista” o al museo de arte moderno en su proceso de formación por aquellos mismos años y tras la Segunda guerra mundial.

Por esta razón *Cahiers d'Art* es de alguna manera el primer museo imaginario de arte moderno ya perfectamente definido en sus contenidos y selecciones artísticas, exactamente los mismos que nutrirán los grandes museos en formación o las actuales colecciones referidas a la primera mitad del siglo XX. El amplio segmento de la producción artística contemporánea representado

11 Dora Vallier, op. cit., p.9

12 *Ibidem*, p.9

en la revista, determina unos límites a derecha e izquierda -los *rechazos* o *intransigencias* de Zervos- que serán ratificados en diversas instancias posteriores hasta constituirse en el relato canónico de las vanguardias y la modernidad artística. Las tendencias modernas situadas en la tradición figurativa o clasicista, tendencias anatimizadas por *l'Esprit Nouveau* y otros grupos, serán cuidadosamente filtradas para impedir el acceso al templo moderno de buena parte de sus producciones, las que surtían casi en exclusiva la mayor parte de las revistas, los salones y galerías, y dar paso a los muy pocos pero definitivos nombres que representarán ese peculiar episodio de la *renovatio* clasicista moderna en el nuevo museo. Christian Zervos, desde los primeros momentos, asume expresamente para su revista un doble papel como aval que consagra pero también de severo filtro para el arte moderno que ha de perdurar. En 1934, cuando la revista es ya el órgano reconocido del arte moderno, publicita con absoluta seguridad esta convicción a toda página y con grandes tipos: “*Cahiers d'Art*, la única revista que muestra a los mejores entre los jóvenes pintores y escultores modernos, se propone este año consagrar a cada uno de ellos un gran estudio, abundantemente ilustrado, sobre el conjunto de su obra. Naturalmente, solo serán objeto de estos estudios los creadores cuya obra esta destinada a jugar un papel de fermento. De este modo ‘Cahiers d'Art’ completará su esfuerzo orientado a reunir en una precisa enciclopedia el conjunto del movimiento artístico desde el comienzo de este siglo hasta nuestros días.”¹³ El tiempo, y la influencia de su propia acción sobre él, le darán la razón. Entre las ratificaciones de la elección zerviana está en primer lugar, lógicamente, la *Historia del Arte Contemporáneo* (1938) publicada por el propio Christian Zervos en sus ediciones “*Cahiers d'Art*”, en ella incluye infinidad de imágenes que parecen sugerir un resumen de lo publicado en arte por la revista, utilizando precisamente los mismos clichés que la publicación periódica. Esta historia se publicita muy detalladamente en el último número de 1937 incluyendo el sumario completo que es totalmente diverso del establecido para la obra equivalente, ya comentada, *Historia del arte contemporáneo* publicada por entregas en *L'Amour de l'Art* entre 1933 y 1934. La secuencia estilística establecida desde la *Historia del Arte Contemporáneo* de *Cahiers d'Art*, la importancia relativa concedida a cada escuela en la renovación moderna, las relaciones de artistas y sus jerarquías, no difieren básicamente del relato “modernista” aceptado hasta las críticas posmodernas de finales de los años sesenta del siglo.



Cahiers d'Art, retratos de artistas: a) Juan Gris, nº 5-6 1933, p. 133; b) Brancusi, nº 1-4 1934, p. 82; c) Laurens nº 10 1927, p. 348.

Solo artistas, no ismos. La aceptación de las vanguardias, confirmadas y definitivamente establecidas desde *Cahiers d'Art*, supone en muchos aspectos su fin como tales vanguardias. Las implicaciones éticas y las repercusiones en definitiva políticas, del dadaísmo, fuera el revolucionario alemán o el nihilista francés, del discurso purista, del productivismo constructivista, de la Bauhaus o el Movimiento Moderno

13 Christian Zervos: *La jeune peinture: Joan Miro*; *Cahiers d'Art* nº 1-4 1934, p. 11

arquitectónico, incluso de la voluntarista militancia programática del surrealismo en el Partido Comunista Francés, quedan perfectamente desactivadas tras integrarse en el mundo de la estética ensanchada *“plástica ampliada”* del arte moderno representado por *Cahiers d'Art*. Abstracción y surrealismo continuarán mostrando en sus medios periódicos sus rasgos diferenciadores como grupos vanguardistas, incluso un radicalismo estético e ideológico sin rebaja alguna e irresoluble a términos exclusivamente formales y visuales, pero los artistas que componen estos grupos con proyecciones personales ya muy relevantes como en el caso de los artistas del grupo surrealista, se mostrarán encantados con la inclusión de su obra en los *Cahiers d'Art* de Zervos. *“Le doy las gracias por su envío de Cahiers d'Art. Las reproducciones de mis obras son muy bellas y todo lo que dice usted sobre mí me halaga mucho y me da valor para trabajar en estos tiempos en que todo parece volverse en nuestra contra.”*¹⁴, escribe en 1932 Miró a Zervos con ocasión de las numerosas apariciones que tuvo el pintor en los números 7-8 y 9-10 de 1931. La utopía y los relatos vanguardistas ceden, en la revista, definitivamente el paso a la obra y las poéticas personales.

La crítica a los ismos, a las escuelas artísticas determinadas por metodologías e intereses grupales, por sistemas estéticos como se decía críticamente desde la primera posguerra, se cumple y de alguna manera, el tiempo da la razón a los críticos del Art vivant o del Retorno al orden cuando, como se ha visto, centraban su crítica al pasado cubista fundamentalmente en su carácter sistematizador y posteriormente escolástico, por ser esto lo más opuesto a la libertad artística y creativa. Christian Zervos, efectivamente, siempre mantendrá un rechazo equivalente a los sistemas artísticos. En realidad proviene del mismo campo del Art Vivant que los críticos que en ocasiones invita a colaborar sobre asuntos concretos como el célebre número triple de 1932 dedicado a Picasso, donde entre la variadísima nómina de colaboraciones hallamos a algunos de los críticos más activos desde la década anterior contra el cubismo sin más o, al menos, contra el entendido como escuela, Jacques-Emile Blanche, Louis Vauxcelles, André Salmón o Jean Cocteau.

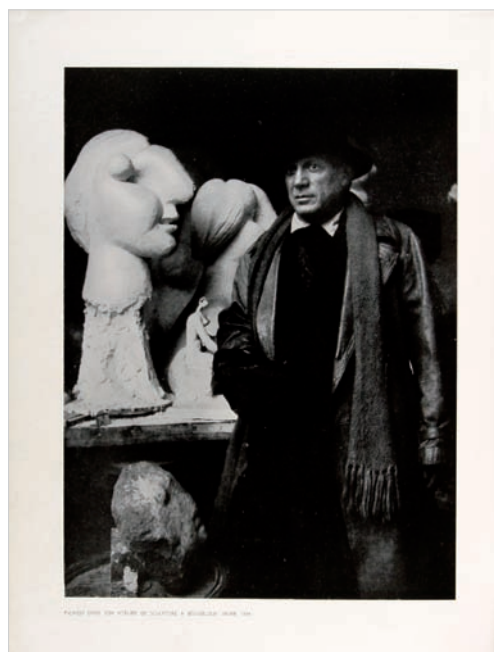


Cahiers d'Art, retratos de artistas: a) Lipchitz, nº 6-7 1932, p. 254; b) Arp, nº 8-9 1929 (sin paginar); c) Miró, nº 1-4 1934, p. 57.

La insistencia de Zervos en que su revista es la plataforma de los jóvenes artistas es constante y en realidad totalmente justificada si atendemos a los sumarios, sin embargo, en las consideraciones teóricas, las diversas novedades artísticas puestas en marcha por esos grupos jóvenes siempre están matizadas por argumentos genéricos y lugares comunes acerca de los peligros de las modas y escuelas que perfectamente podrían suscribir las publicaciones más tradicionalistas. El exceso de novedad queda así desactivado por críticas dirigidas genéricamente hacia quienes se suman a tendencias y modas que la revista considera formas de sucumbir al dictado, impuesto desde el comercio artístico, de lo nuevo. *“Hoy es de buen tono*

*aceptar, con los ojos cerrados, todo lo que pretende estar en la vanguardia artística. Un pintor incapaz de realizar una obra verdaderamente plástica se labra un lugar importante si practica algunas "excentricidades" pictóricas. / Consideramos un deber de esta revista, que voluntariamente descuida el arte vinculado a la imitación servil de las apariencias de la naturaleza, no dejar colarse entre los artistas a los que queremos, a todos los incapaces y todos parásitos que sacan provecho de la confusión del momento para proclamarse precursores. (...) A decir verdad el arte no tiene más que hacer falsas temeridades sin peligro. No hay mérito en querer mostrarse valiente. Los coleccionistas de hoy reconocen genio a cualquier obra que apela a la vanguardia."*¹⁵ Los precursores fueron, y parecen continuar siéndolo, los mayores (*ainés*).

"Les ainés". Se trata de un argumento central en la consideración de la modernidad por parte de Christian Zervos que explica además el papel fundacional y rector que otorga al fauvismo y, particularmente, al cubismo en la formación de un arte al fin liberado de las apariencias, basado en valores exclusivamente plásticos y expresivos. Según el crítico, ellos, los mayores (les ainés), fueron ejemplo en las épocas heroicas de hace veinte años, y continúan siéndolo, de una vitalidad, de una soberana libertad basada en el largo trabajo y la disciplina. Usaron el cubismo, que ellos mismos pusieron en pie y del que se sirvieron mientras contribuyó al arte y a sus caminos individuales sin llegarlo a convertir en vocabulario o fraseología prevista; otros más tarde sí lo harían. *"Lo que nos interesa es la abundancia del individuo que se enfrenta con lo desconocido a riesgo de sacrificios reales, es el abandono del corazón que deja a la gracia descender sobre la obra como ella quiera, es la sinceridad del amor del trabajo tan indispensable para la perfección de la obra, son también las reacciones inmediatas del pensamiento, del ojo y de la mano."*¹⁶ La apelación de Zervos al magisterio artístico pero también moral, de los maestros de preguerra es constante en la revista, todo lo que no atienda a los supuestos caminos abiertos por aquella generación supondrá una traición al espíritu moderno que estos inauguraron y por lo tanto una vuelta al ornamento (*le jolie*) o a la academia. *"Digamos lo que digamos, Picasso nunca pretende expresar en su pintura ideas literarias y metafísicas. Le basta con crear obras muy plásticas, persuadido que la obra plásticamente perfecta comprende todas las sugerencias del espíritu. Hace algunos días, Picasso acababa de ver en casa de un vendedor de cuadros de la orilla sur, telas de artistas llamados de vanguardia. Cuando hablábamos de ello, Picasso me dijo: 'Verdaderamente, no vale la pena que nuestra generación hiciera tantos esfuerzos para ver toda esa gente recaer en la literatura y olvidar la plástica más elemental'."*¹⁷ El interés de Zervos por dirigir de algún modo desde su influyente tribuna este relevo generacional puede rastrearse en sus muchas proclamas sobre la situación presente del arte y en general en su



Cahiers d'Art, retratos de artistas: a) Matisse, n° 7 1926, b) Picasso en Boisgeloup, n° 7-10 1935, p. 170.

15 Christian Zervos: *Fausse liberté*; **Cahiers d'Art** n° 4-5 1927, p. 125, 1 ilustr.

16 *Ibidem*.

17 Christian Zervos: *Les dernières œuvres de Picasso*; **Cahiers d'Art** n° 6 1927, pp. 189-198, 12 ilustr., p. 190

estilo crítico de carácter pedagógico y ejemplarizante, basado en argumentos de autoridad y en los consejos que de ellos se desprenden.

El arte de hoy está más vivo que nunca. El extenso primer número de 1935 de *Cahiers d'Art* proclama ya en cubierta: “Este número se propone mostrar que el arte de hoy está más vivo que nunca.” Bajo un formato de encuesta, diversos artistas pertenecientes a esa categoría de “mayores” y algunos allegados al mundo artístico, responden a un cuestionario algo impreciso -en realidad más bien a unas consideraciones con carácter de marco general sobre la situación presente del arte- propuesto por el editor y director de la revista. A pesar de la afirmativa proclama consignada en cubierta, lo cierto es que desde el propio planteamiento del debate se siembran dudas precisamente sobre los artistas y el devenir del arte joven; algo que parece corroborar la fantástica selección de obras, siempre en fuera de texto, pertenecientes igualmente a artistas de los primeros momentos, entre ellos los escultores del cubismo. “Sin embargo, impulsados por su vitalidad, los mayores continúan produciendo obras importantes que son un ejemplo y una lección. / Pero ¿los JÓVENES? / Muchos entre ellos ¿no ofrecen el espectáculo de una profunda miseria? / Faltos de acción propia y de confianza, se apegan, como parásitos, a descubrimientos del pasado. / De la lección de formas recibidas de sus maestros, de sus productos puros, ¿qué van a hacer ellos? / ¿Qué van a tocar con este teclado?”¹⁸ El teclado existe, son las formas y los productos puros de los maestros modernos, salirse de este instrumento cuya base armónica son los valores plásticos y, como defiende Zervos en numerosos artículos, el respeto del objeto (que no de las apariencias), supone caer en el vacío artístico y la facilidad; pretender recomenzar de cero es una quimera pues el arte debe “progresar por adiciones sucesivas.”

En la misma reflexión previa a la presentación de los textos resultantes de la encuesta Zervos deja punto por punto definida su actitud frente a los desarrollos artísticos recientes y de actualidad a través de los interrogantes lanzados a sus encuestados y a todos los lectores. En primer lugar expone brevemente, y en las alusiones a la abstracción y surrealismo de forma velada, la inconsistencia de que, a su entender, adolece la producción joven contemporánea. Acusa al arte reciente, a los jóvenes artistas, de tener prisa, de caer en “le joli”, por evitar los esfuerzos y la intensidad agresiva inherentes al arte -“La agresividad de la que usaron Cezanne, Matisse, los cubistas y todos los mayores de la generación actual, (...)”- dado que en su pusilanimidad, no aceptan enfrentarse a los gustos del espectador. Los jóvenes, continua Zervos, eligen entonces diversos caminos. Unos vuelven su vista al pasado para “hacer revivir fraudulentamente: neoimpresionismo, neoredonismo, neoclasicismo, neorealismo, neohumanismo, etc., etc.” Otros continúan dando vueltas hasta la extenuación a formulas y “simplificaciones fáciles, más allá de las cuales la nada les espera” dice en una típica alusión a la abstracción. Otros ceden a la tentación programática y literaria: “¿No es peligroso para los jóvenes trazarse a priori un programa, o dejarse imponer uno por unos literatos de talento pero que nada entienden de arte, para, acto seguido, ponerse a rellenar exactamente como los candidatos al premio de Roma?. Y concluye precisando el camino exacto que a su entender el propio devenir del arte moderno les ha marcado de forma natural, la relación exacta entre la generación de los mayores y la joven generación: “¿No sería mejor para ellos abandonar todo modernismo anticuado para retomar uno a uno, todos los problemas propuestos por sus mayores (...)? / ¿No sería más normal para ellos (los jóvenes artistas) partir del cubismo, no para sacar consecuencias, es decir provechos fáciles y gratuitos, sino para utilizarlo como trampolín en el salto hacia lo desconocido? / Los mayores han llegado mucho más allá del cubismo primitivo. Los jóvenes deberían retroceder un poco para tomar mejor su impulso.”¹⁹ Tras estos análisis y propuestas todavía les reserva a los jóvenes artistas una andanada final, muy especialmente al surrealismo de imagen figurativa: “Las adquisiciones del arte vivo (art vivant), ¿no están hoy mucho más amenazadas por los jóvenes pintores que bajo la falsa máscara modernista, ataviados de un vocabulario griego y de una fraseología psicológica anticuada, se reinstalan subrepticamente en el corazón del arte académico más

18 Christian Zervos: *Enquête*; *Cahiers d'Art*, nº 1-4 1935, pp. 5-17, p. 5

19 *Ibidem*, p. 8

hipócrita, que por sus detractores profesionales? / En una época tan dramática como la nuestra, estos travestidos solo engañan a los ignorantes y a ciertos esnobs. Los demás saben que bajo el pretexto de "tirer sur le bourgeois" piden de rodillas sus favores."²⁰



Cahiers d'Art, retratos de artistas: a) Giacometti por Man Ray, nº 8-10 1932, p. 338; b) Masson, nº 8-9 1929 (sin paginar); c) Beaudin, nº 8-9 1929 (sin paginar)

La Nueva Generación. Como se ve a lo largo de estos extractos, el estilo crítico del director y factótum de *Cahiers d'Art* participa de los modos algo vagos y en el fondo muy retóricos de la crítica de arte profesional de la época, con la limitación sobre otros célebres escritores como Vauxcelles o Raynal de que su tono resulta generalmente algo solemne y carente de humor. Queda siempre la gran duda de a qué artistas concretos hace referencia en este y otros textos genéricos, pues muchos de los que podríamos tener en mente por alusiones son sin embargo artistas muy apreciados desde textos a ellos dedicados por el propio Zervos o bien tienen algún tipo de presencia en la revista. Pero si consideramos otro artículo varios años anterior, de un 1931 que aún no conocía la magnitud que habían de alcanzar los éxitos de las nuevas derivas ultrafigurativas del surrealismo daliniano o belga, se comprenden mejor los temores expresados por Zervos en 1935. Efectivamente, en "*La Nueva Generación*" un artículo de 1931, Christian Zervos se muestra mucho más esperanzado, ensaya una lista de artistas relativamente jóvenes con una trayectoria reciente pero asentada, los extrae de diferentes ámbitos pero destaca entre ellos la presencia de artistas comprometidos con el grupo de Breton. El artículo es extenso y aporta en imágenes auténticas primicias, en cuanto a su aparición en revistas de arte, de los siguientes artistas: Arp, Beaudin, Bores, Cossio, Ghika, Ernst, Lurçat, Masson, Miró, Roux y Viñes. Giacometti entrará brillantemente dentro de esta selección a los pocos meses mediante un importante artículo escrito por el propio director. Los argumentos arriba expuestos, fechados en 1935, relativos al tipo de vínculo deseable entre la generación de los maestros modernos y la de los jóvenes formados en los años veinte, aparecen ya en este texto de 1931, pero aquí se proclama que ese deseable vínculo se ha realizado y con pleno sentido de superación: "(...) una concepción del arte completamente nueva ha tomado cuerpo poco a poco, ha preparado a artistas inventores aunque discípulos de sus mayores, originales aunque vueltos a ciertos imperativos de la tradición y que, por la agudeza de su espíritu, la intensidad de sus emociones, están en condiciones de conocer y de fijar la realidad bajo formas inéditas."²¹ Pero no ha sucedido tal cosa sin bordear peligros. Para Zervos el paso por el nuevo simbolismo y el abandono a la imaginación, en más que probable referencia a imágenes próximas al surrealismo, fue nefasto, y el camino solo se pudo reemprender cuando los jóvenes artistas asumieron una nueva responsabilidad acerca del objeto (objeto-motivo): "Sin embargo, algunas de las obras de estos últimos doce años marcan un retorno al objeto, pero de un modo negativo, mediante relaciones de símbolos. No han tenido ningún alcance real. De

20 Ibidem, p. 8

21 Christian Zervos: *La Nouvelle Génération*; *Cahiers d'Art* nº 9-10 1931, pp. 424-426, 47 ilustr., p. 402

ese simbolismo apoyado en calidades de habilidad asombrosa, no han dejado de abusar un gran número de espíritus, pero no durante mucho tiempo los artistas mismos. / El simbolismo incapaz de resultados fue pronto abandonado. El objeto adquirió de nuevo relieve, su acción se precisó, la complejidad infinita de su economía apareció, lo mismo que su estructura y sus vínculos. Se comienza de nuevo a fijar los trazos especiales de cada objeto para combinarlos, según un orden dado, y componer una obra extraña para el modelo real pero que lo sobrepasa en el acabamiento que le aporta el espíritu."²².

Estos textos escritos en 1935 y en 1931 respectivamente por Christian Zervos, arrojan luz sobre sus intereses estéticos personales pero, también, sobre las muchas contradicciones que supo asumir para su proyecto editorial, gracias a las cuales este se caracterizó por una suerte de universalidad moderna que en ningún caso parece estar contenida en su discurso teórico que, en realidad, queda superado en la práctica editorial de su revista ampliamente. Respecto a ese discurso, hay que reparar en primer lugar en dos rasgos plenamente compartidos con gran parte de la crítica, a derecha e izquierda, de la época: su profunda desconfianza hacia las tesis surrealistas y muchos de sus resultados prácticos y el profundo temor que la pérdida de una referencia última en el objeto parece provocarle, de hecho este asunto ocupara una buena parte de sus textos desde 1931 hasta 1935. Sin embargo, mientras estas desconfianzas producen en la mayor parte de las revistas simplemente un descarte de los artistas que representan esas tendencias, en *Cahiers d'Art* las individualidades siempre quedan por encima de los discursos que con mayor o menor justificación pudieran contenerlas.



Cahiers d'Art, retratos de artistas: a) Kandinsky, nº 5-8 1934, p. 152; b) Klee, nº 8-9 1929 (sin paginar)

Abstracción y surrealismo. No obstante esas desconfianzas tan de época y tan a menudo expresadas por el director de *Cahiers d'Art*, comprobemos a continuación, brevemente, la gran presencia en la revista de esas tendencias artísticas no demasiado veladamente criticadas en los textos anteriores. Justamente en el mismo año 1931, mientras Zervos cifra, como hemos visto, en la recuperación del objeto por parte de la nueva generación la razón de su éxito, tiene en marcha, pues controla plenamente su publicación como editor y director, una “*Encuesta sobre el arte abstracto*” que se alargara con diversas respuestas durante todo el año; Mondrian y Kandinsky, entre otros, la responderán. Así, aún cuando es cierto que no se hace eco de las actividades de los grupos parisinos como Cercle et Carré o Abstraction-Création, la presencia de arte abstracto en los *Cahiers* será destacada desde el primer momento a través de sus representantes más notables. En el plano teórico, no obstante, Zervos nunca aceptará del todo un arte totalmente concreto, necesitando defender a los artistas que él admira y otros interpretan en términos de pura abstracción, con argumentos que establezcan un cordón umbilical entre la obra y el mundo percibido. Así en el caso de Kandinsky: “*Algunos son estrictos con Kandinsky por haber suprimido en sus cuadros la figuración exacta de la naturaleza, tan conforme, dicen, con la claridad del genio. Repitémoslo una vez más: las percepciones del artista son infinitamente más preciosas que las descripciones más fieles de la realidad. Por otra parte, esta nunca ha estado ausente de la obra de Kandinsky. Para encontrarla solo hay que buscarla. Ella parece decir, por tomarlo prestado de Whitman: Si no llega a alcanzarme al primer intento, no pierda el valor. / Si no me encuentra en un lugar, búsqueme en otro. / Estoy parado en alguna parte, esperándole.*”²³

22 *Ibidem*, p. 401

23 Christian Zervos: *Notes sur Kandinsky*; *Cahiers d'Art* nº 5-8 1934, pp. 149-158, 7 ilustr. 1 foto, p. 156

Respecto a la desviación literaria, como se solía hacer referencia a las imágenes del surrealismo, ocurre otro tanto. En realidad en este caso, la contradicción entre el discurso teórico repetido en multitud de ocasiones, y la presencia real del grupo surrealista representado por sus artistas pero también por sus teóricos, habla definitivamente del sabio pragmatismo del director de *Cahiers d'Art*. Hace un momento veíamos cómo Zervos, en una *Enquête* de 1935, ponía en guardia a los jóvenes artistas contra las teorías de “unos literatos de talento pero que nada entienden de arte”. Sin mayor dilación, a partir del número siguiente, el editor parece entregar literalmente su revista al grupo de Breton. *Minotaure*, en ese momento la revista del grupo surrealista, publica su número 7 en junio de 1935 y hasta un año después en junio de 1936 no podrá salir el número siguiente; durante ese intervalo de un año el grupo tendrá ocasión de editar dos fascículos y buena parte de otro bajo la cabecera de *Cahiers d'Art*. Al margen del papel asumido por el director en la paginación y otras decisiones que salvaguardasen la imagen y estilo gráfico de la revista, los contenidos del número 5-6 de 1935 pertenecen enteramente al grupo de Breton, que confeccionará un fascículo memorable en total libertad, tanta que el propio Christian Zervos elude sus habituales colaboraciones escritas. Entre buen número de artistas y escritores del grupo, el prefacio de la entrega es de Breton, se hallan también Dalí y Magritte que se ajustan plenamente al malicioso calificativo de émulo de los premios Roma con que Zervos se refería a algunos seguidores, no nombrados, de los citados literatos. El éxito de la fórmula debió complacer a Christian Zervos, pues para la siguiente entrega de la revista elige a las primeras plumas del surrealismo. Se trata del número 7-10 de 1935, uno de esos números sagrados dedicado enteramente a la obra reciente de Picasso: Breton, Eluard, Peret, Dalí o Man Ray escriben el grueso de los artículos dedicados al por todos admirado maestro. La contradictoria simbiosis continúa en la primera entrega de 1936 con un célebre número dedicado al objeto surrealista: “*L'Objet*”, con cubierta de Marcel Duchamp e imágenes de objetos surrealistas de todos los componentes del grupo. En este caso Zervos sí tiene una intervención: “*Matemáticas y Arte Abstracto*”, titula su artículo. Las colaboraciones de grandes nombres del grupo surrealista en *Cahiers d'Art* se harán habituales pero, por así decir, Christian Zervos recupera ya su querida revista en el número siguiente con un hermoso cuadernillo dedicado al dibujo reciente de Matisse. Habrá ocasión para ampliar estos datos y comentar algunos importantes artículos aparecidos en este intermedio surrealista de *Cahiers d'Art* cuando se traten las revistas del surrealismo.



Cahiers d'Art nº 5-6 1935, p. 137. Breton, Eluard y otros por Valentine Hugo.



Cahiers d'Art nº 5-6 1935, p. 107. Actividades del grupo bretoniano en el número cedido por Christian Zervos a los surrealistas.

3. II. ENTORNOS SURREALISTAS.

CAPITULO 3. La afirmación del arte contemporáneo y los medios de intervención de los grupos artísticos.

3. II. ENTORNOS SURREALISTAS

Surrealismo y medios de intervención.-

3. II.1. Presencia del surrealismo en las revistas de arte ajenas al grupo.

Pocas e inexactas noticias.- Pocas e inexactas noticias.; Sobre la *marca* "surrealismo"; Curiosidad y temor desde *L'Amour de l'Art*.

Surrealismo en *Cahiers d'Art*.- *Cahiers d'Art* y el arte surrealista en 1926.; Surrealismo y crítica de arte en *Cahiers d'Art*.; Conversión de Tériade.

Primera revisión histórica del surrealismo.- "*La nueva subjetividad*"; "Modernismo"- Gaudí-surrealismo.

3. II.2. Revoluciones y revelaciones surrealistas.

Dada y surrealismo en París.- La infancia del surrealismo.; La revista *Littérature*.

Revolución-surrealismo-revolución.- *La Révolution surréaliste*.; Arte y surrealismo.; *Le surréalisme au service de la Révolution*.

Expansiones surrealistas.- *Minotaure*: Iluminando el laberinto; Variétés; "*Le surréalisme en 1929*"; *Documents 34*; "*Intervention surréaliste*".

3. II.3. Herejías, expulsiones y baja-realidad.

La Querelle del surrealismo.- Hacia la ruptura: *Segundo manifiesto del surrealismo*; *La respuesta: Un cadáver*.

Revistas en los márgenes del surrealismo.- *Le Grand Jeu*.; *Bifur*.

***Documents*, lo real sin sus representaciones.-** *Documents*; El método etnográfico por la estética.; La forma del desgarro (o del escupitajo); Seriamente, contra la causalidad.; Revista sobre arte.; Variedades: noticias de la baja cultura.

En la categorización de las revistas de arte ensayada en el segundo capítulo de este estudio, se reservaba un espacio específico para aquellas que, atendiendo en mayor o menor medida a la caracterización de revista de arte, se vincularon expresamente a poéticas y grupos artísticos determinados. Se trató a parte el caso de *L'Esprit Nouveau*, en sentido estricto órgano de un grupo artístico, porque su difusión y amplia influencia lo convirtió en un fenómeno cultural de primer orden allende las estrechas fronteras del purismo. También, porque esta revista junto a *L'Amour de l'Art* y después los *Cahiers d'Art*, contribuyó decisivamente en el asentamiento de la línea más influyente y socialmente asimilada del gusto moderno. Sería difícil decir lo mismo incluso de la revista más difundida entre las más próximas al surrealismo, de *Minotaure*; su enorme éxito no podría medirse en sus consecuencias prácticas inmediatas, más allá del toque surrealista de los escaparates y locales de moda más "chic" de los años 30. La importancia de estas publicaciones de grupo no estriba en su limitada contribución a la visualidad y al gusto mundano de la época, se mantienen más bien dentro de los cauces de la literatura, el arte o el cine experimentales, dentro de, por así decir, una cultura otra, y en realidad nunca sale de ellos por mucho que Breton lo procurara. Incluso la voluntad del grupo bretoniano de implicarse revolucionariamente en el entorno social, tuvo un carácter de íntima subversión que no afectó en primera instancia a la cultura visual de masas. Sería, por lo tanto, imposible comparar el proceso de popularización de las modas geométricas puestas en marcha por las vanguardias racionalistas que va a afectar incluso al modo de vida cotidiano, con la influencia surrealista que, siendo importantísima en muchos campos de la cultura y creando nuevas nociones de estética y de belleza, no llega a afectar verdaderamente la cultura material. Otra cosa es la carga de profundidad cultural que estas actividades supondrán para el resto del siglo XX. La fuerza y originalidad de ese sustrato cultural convierte a las publicaciones que ahora se van a presentar, en un legado libre y poderoso que permanece vigente ahora que los vestigios de una modernidad racionalista aparecen ya tan difuminados.

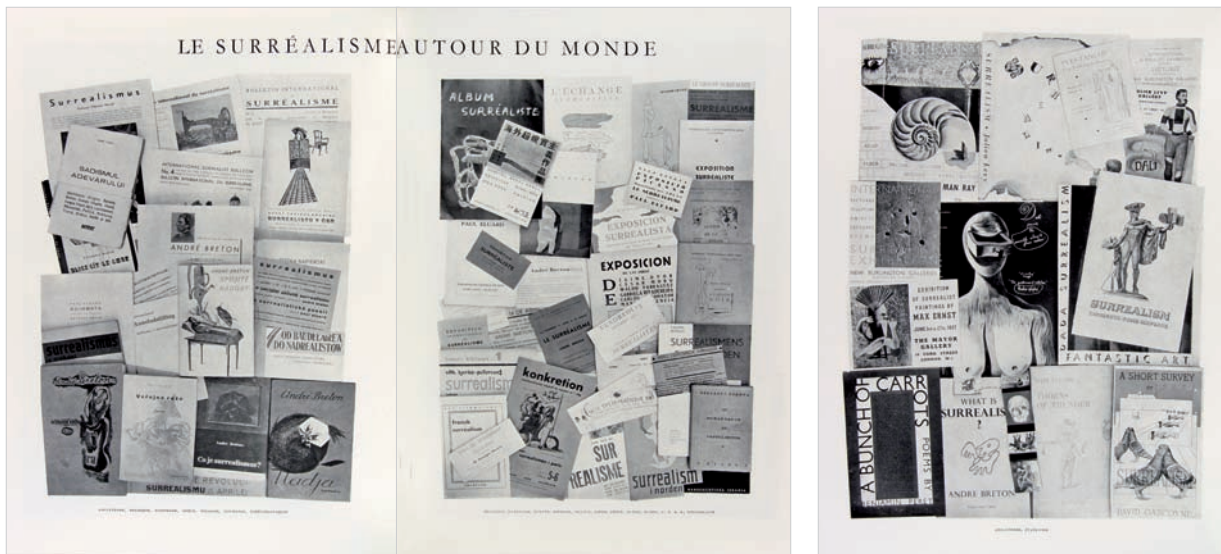
Surrealismo y medios de intervención.

Sobre el renovado interés despertado por el conjunto de las publicaciones del surrealismo desde los albores de la posmodernidad, se habló en los primeros apartados de este estudio. Se indicó entonces que la nueva atención prestada al período de entreguerras, auténtico espejo para el espíritu posmoderno, se apoyó en muchos casos en aquellas publicaciones, en sus textos e imágenes, y que, paralelamente, se comenzaron a reeditar en versiones facsímiles o reimpressiones fotográficas prácticamente todas sus cabeceras y fascículos, incluidos sus precedentes del Dada. A la espera de que al menos algunos de los extraordinarios números de *Cahiers d'Art* sean recuperados para el lector actual, sorprende y sobre todo es un indicador de la época actual, que sean las minoritarias revistas del surrealismo y dadaísmo las que estén reeditadas casi en su totalidad y no el más reconocido y extendido órgano difusor/generador del arte moderno. Sin embargo, en lo que concierne a la presencia y consideración de la escultura -entendida aún como medio artístico diferenciado y específico- en las revistas de entreguerras, las revistas del surrealismo ofrecen un interés inversamente proporcional al extraordinario que tienen desde el punto de vista cultural, no en vano se trata de revistas literarias (*anti-literarias*) o de estética, más propiamente que de revistas de las artes visuales.

En ellas las artes plásticas no siempre constituyen un interés principal y cuando su presencia es fundamental, como en las cabeceras posteriores a 1924 que oficializan al grupo surrealista bretoniano, no aparecen como objeto de crítica estética sino como un modo afirmativo de lo real maravilloso que entra a formar parte de esa obra global que constituye siempre el propio medio surrealista, sea este revista, exposición, o cualquier otra manifestación pública del grupo. Y lo hace con la misma presencia acrítica -hay que insistir, en el sentido de estrictamente afirmativa y orientada a la acción- que los poemas, textos, estudios científicos, reseñas de prensa e imágenes dispares que convierten la revista en dossier de realidades inesperadas que se devuelven al mundo para trasformarlo. Cuando en los medios surrealistas aparecen reflexiones sobre sus propias producciones artísticas suelen versar sobre su ubicación cultural y nunca sobre sus propias condiciones formales específicas. En ese sentido su actitud crítica tiene un carácter *negativo*²⁴ y suele versar sobre el propio encaje de las actividades surrealistas en el tejido social para, por ejemplo, ponerse “al servicio de la revolución” marxista-leninista, o en el artístico, para descubrir en artistas ajenos al grupo los mismos resortes que determinan su acción -es sobre todo el caso de De Chirico o Picasso. Pero rara vez, al menos en las cabeceras más específicamente grupales -en “las revoluciones”-, se aplica un criterio analítico-crítico a las propias producciones de los artistas y poetas del grupo.

Estas publicaciones no pretenden, por lo tanto, comentar y enjuiciar las actualidades artísticas y culturales, como en las revistas de arte; ellas mismas son con mucha propiedad arte y parte. Su visión del arte es una visión implicada y ajena a la autonomía “modernista”, el arte no es una idea, es un suceso y un descubrimiento acerca de lo real. Como tal, es una realidad que busca su lugar en un mundo poblado de objetos e imágenes mentales, de sucesos y emociones cuyo cambiante significado está siempre por descubrir; una realidad que se abre a esos significados que la cultura oculta. El arte no está destinado a la respetuosa contemplación que la estética clásica culminada por los “modernismos” derivados de las vanguardias de preguerras exigía, por el contrario, la acción surrealista, poema, pintura u objeto es -como ya establecieron desde Dada Picabia y tantos otros- un mecanismo desencadenante o no es. Pero la re-creación o descubrimiento automatista, el “funcionalismo” simbólico, las paradojas visuales/textuales, las metodologías paranoico-críticas y otras variantes de la prospección surrealista, no admiten otro juicio que el derivado de su mayor o menor

24 Afirmatividad o negatividad crítica en el sentido que estos términos reciben en la Teoría crítica expuesta, por ejemplo, en su *Teoría de la vanguardia* por Peter Bürger (Peter Burger: *Teoría de la vanguardia*; Península, Barcelona 2000). Vanguardistas para Peter Bürger son únicamente los movimientos artísticos que se postulan como rupturas radicales respecto al arte establecido y sus instituciones, lo que implica una visión crítica de lo social y una carga revolucionaria: Constructivismo, dadaísmo, primer surrealismo y, con ciertas restricciones, futurismo y expresionismo responderían a esta descripción; no así el cubismo o el fauvismo. Todos ellos coinciden pues en su negación radical de lo establecido no son afirmativos respecto al status quo cultural, en este sentido se habla de negatividad crítica.



perfección y eficiencia como tales mecanismos, su capacidad para recuperar/otorgar un sentido inusitado de lo real reubicando así nuestra sensibilidad y ampliando las maneras del estar en el mundo.

La ciencia experimental es, antes que cualquier consideración derivada de la idea estética, su modelo y ejemplo de aproximación al mundo. Precisión en el análisis de los datos del espíritu. De los datos primeros; por lo tanto, las técnicas artístico/poéticas puestas a punto para sortear la barrera cultural y racional que oculta aquellos datos, son otros tantos diseños de experiencias de laboratorio orientados a la mayor efectividad y precisión posibles en el sentido marcado por cada prospección. El artefacto artístico surrealista es así siempre diferente y la escuela no tiene marca estilística alguna pues no fueron los problemas de la plástica los que lo generaron. Su perfección y también su belleza tienen, por lo tanto, más en común con la elegante formulación matemática, el experimento bien concebido o el efectivo modelo científico, que abren otras ventanas al mundo real, que con las armonías y equilibrios eurítmicos, las tensiones contrapesadas, y tantos recursos de un arte que solo quiere deberse a sí mismo alejándose, despreciativo, de la mácula de lo mundano. Así pues, no es casual que frente al modelo establecido de revista de arte, la revista oficialmente inaugural del grupo, *La Révolution surréaliste*, adoptase expresamente, como veremos, las maneras de las publicaciones científicas: ellos también lanzan realidades insospechadas al mundo o descubren nuevos aspectos de las que se daban por conocidas.

Como se ha indicado, ninguna revista entre las que suelen incluirse dentro del surrealismo, bretoniano o no, se declara expresamente revista de arte, tampoco responde ninguna de ellas a una estructura y proporción de contenidos que justifique esa apelación. Sí puede observarse, según madura el movimiento, que el interés por la imagen y por las artes plásticas adquiere mayor relevancia en cada nueva cabecera editada, hasta el punto de que el surrealismo, como es sabido, se populariza finalmente más a través de sus producciones visuales que de las literarias de donde, sin embargo, parte. Así, la presencia de los artistas y, sobre todo, de sus obras en las primeras publicaciones del entorno surrealista, y aquí se hace referencia a las “*revoluciones*” y a cabeceras anteriores al Manifiesto surrealista de 1924 como *Dada* o *Littérature*, es escasa y nunca adquiere forma de crónica de exposición, mucho menos de salón, o de artículo monográfico, sus intereses y estilo son completamente ajenos a los de la crítica de arte. La participación de los artistas y de sus obras en ellas no es pasiva, no se limitan a la ilustración de las obras con textos e imágenes, sino que estas asumen un discurso poético activo, muy a menudo acompañado por textos de los propios artistas, discurso que, desde el punto de vista visual, comparte con toda clase de imágenes y de toda procedencia: fotográficas, científicas, de prensa, curiosas, etc. El texto se convierte en ellas en un recurso fundamental del artista plástico que reflexiona sobre el sentido de sus imágenes o, más a menudo, hace paralelos poético-literarios de ellas.

Las revistas del surrealismo son, por lo tanto, en sí mismas actividades del surrealismo y no es de su interés establecer distancia crítica alguna respecto a sus contenidos ni mucho menos enjuiciar otras producciones artísticas contemporáneas. Esta característica unida a la escasa presencia de la escultura como tal género artístico entre sus páginas, tiene como consecuencia la relativamente escasa presencia, si se compara con el enorme prestigio de que actualmente gozan estas publicaciones, de sus artículos en las partes de este estudio dedicadas a la escultura y los escultores (Hay en ellas, sin embargo, algunos escasos artículos interesados en la escultura que figuran entre los más memorables generados en entreguerras y desde luego serán presentados y comentados como conviene). En cualquier caso, en esta primera parte dedicada a las revistas y opciones estéticas del período de entreguerras, se va a presentar debidamente en su conjunto y con bastante detalle el amplio y complejo entramado de las publicaciones afines al surrealismo y al espíritu antirracionalista. No hay seguramente mejor manera de poner de manifiesto los intereses y de presentar los avatares del surrealismo.

3. II.1. Presencia del surrealismo en las revistas de arte ajenas al grupo.

Pocas e inexactas noticias.

Pocas e inexactas noticias. Siguiendo la norma de este estudio, en definitiva orientado a documentar la recepción de los movimientos artísticos en su propia época, y sin ánimo de ser exhaustivos ha parecido útil presentar algunos documentos inéditos aparecidos en revistas de arte genéricas, ajenas al propio grupo surrealista, que darán cumplida cuenta de la percepción que de esa escuela tuvo la crítica de arte contemporánea no particularmente implicada. Por lo demás, muchas ráfagas de esta cuestión han aparecido y aparecerán en otras partes del estudio.

Durante los años 20 la aparición del surrealismo y sus producciones en las revistas ajenas al propio grupo son asombrosamente escasas y meramente alusivas, generalmente de un tono despectivo que rechaza el carácter literario de su arte. Hay que tener en cuenta hasta qué punto las manifestaciones artísticas del grupo bretoniano rompían con la tan costosamente asentada tradición moderna. Así, tanto la crítica tradicionalista por razones obvias, como la “modernista” desconfiarán largos años de un movimiento cuyo empuje y frenética actividad no podían pasar desapercibidos ni dejar de levantar cierta admiración. Respecto al surrealismo, muchas revistas de indudable modernidad actuaron como anteriormente las más tradicionalistas respecto al cubismo; con una clara tendencia a eludir la confrontación aplicando más que la crítica negativa un flagrante ostracismo. El, por así decir, vacío de poder dejado por un “modernismo” derivado del cubismo en claro retroceso al menos desde 1925, unido al rápido interés mostrado por muchos de los más relevantes artistas de aquella escuela que ahora adoptan decididamente la curva y los temas figurativos y orgánicos, incluso la progresiva popularización de ciertos lugares comunes de la parafernalia surrealista, obligará a estos medios, a lo largo de los años 30, a tomarlo en consideración.

Precisamente uno de esos medios modernos que, sin embargo, nunca se ocuparon de artistas o producciones surrealistas, *L'Amour de l'Art* ofrece en su ya comentada “*Historia del arte contemporáneo*” publicada en la revista a lo largo de 1933 y 1934, un testimonio insustituible sobre la consideración crítica, ya casi historiográfica, de Dada y del Surrealismo en un temprano 1934. Seguiremos poco más abajo este texto con detalle, por el momento es muy pertinente su arranque: “*Es bastante curioso al recorrer las colecciones de revistas de arte, comprobar la resistencia que las más avanzadas, es decir las que consideran retrospectivamente el Cubismo y el Fauvismo, oponen al éxito del Surrealismo. Contrariadas al constatar la importancia del*

*fenómeno, atacan, pero con precaución, haciendo preceder sus artículos de respetuosos y prudentes golpes de sombrero. Lo cómico, finalmente, estalla con la forma en que en ellas se aplica a un movimiento enteramente nuevo el vocabulario, los temas, la exposición de problemas (¿abstracción o vuelta al objeto? Un poco de lo uno... un poco de lo otro... y el artículo está hecho) que usan indistintamente para todos los pintores de la generación precedente.*²⁵ En realidad incluso esos artículos prefabricados a que se hace referencia la cita, son muy escasos en las revistas de arte, pudiéndose encontrar comentarios más fácilmente en magazines de actualidad como *Comoedia* o secciones de periódicos como *L'Intransigeant*, tribunas de prestigiosos críticos pero más ágiles e interesadas por el comentario del día que las cautelosas revistas. La situación que describe el autor de esta cita, Jean Cassou, para 1934, cuando el grupo surrealista había alcanzado ya una gran difusión y prestigio artístico, era en cualquier caso mucho mejor para el grupo y sus publicaciones que la disfrutada en la década anterior cuando el surrealismo era verdaderamente asunto de iniciados y sus revistas subsistían con dificultad.

Sobre la marca “surrealismo”. La primera noticia del surrealismo bretoniano aquí documentada viene de la mano de *L'Esprit Nouveau* que ya en su último número, el 28 de enero de 1925, se hace eco del malestar de su primer director el poeta Paul Dermée, por lo que este considera una apropiación del término surrealista que él venía usando desde el comienzo de la década y que ya ha hecho suyo una revista artístico-literaria de vanguardia en la que él mismo participa, titulada precisamente *Surréalisme*. Bajo la imagen de sendas portadas del primer y único número de la revista citada (octubre de 1924) y del volumen: *Manifeste du Surréalisme – Poisson Soluble*²⁶ de Breton, una breve reseña titulada: “*La querrela del surrealismo. Dos manifestos para dos partidos*”, da cuenta del enfado de Dermée. Un enfado que se sitúa en el marco de una serie de operaciones que él y otros poetas de renombre como, entre otros, Crevel, Reverdy o quien creó la citada *Surréalisme*, Yvan Goll, desarrollaron para evitar la apropiación por parte del grupo de Breton de un término que, como albaceas intelectuales y continuadores de la herencia de Apollinaire, creador del mismo, creían les pertenecía. Breton había dejado muy clara la cuestión en su *Manifesto* cuando afirma que él y Soupault habían tomado el “*nombre de Surrealismo para el nuevo modo de expresión*” en homenaje a Apollinaire su creador muerto recientemente, pero que el sentido en que lo adoptaban era muy diverso del usado por este²⁷. Dermée, que da por perdida la batalla intentará al menos desprestigiar a los usurpadores con actuaciones como el artículo “*Pour finir avec le surréalisme*” que publica en la revista de número único que él mismo crea y dirige *Le Mouvement accéléré* (noviembre 1924), otra de las muchas revistas artístico-literarias avanzadas de cortísima vida²⁸. La reseña aparecida en *L'Esprit Nouveau* continuaba precisamente con más quejas de Dermée -recuérdese, vinculado a actividades y publicaciones Dada- que defiende también que el sesgo psicológico/poético dado a la escuela y presentado como nuevo por Breton, ya lo había desarrollado



La querrela acerca del término surrealismo. *L'Esprit Nouveau* 1925, Ref. en nota 30.

25 Jean Cassou: *Le dadaïsme et le surréalisme*; *L'Amour de l'Art* n° 3 marzo 1934, pp. 337-340, p. 337 (Histoire de l'art contemporaine, Capítulo XII, La nouvelle subjectivité.)

26 André Breton: *Manifeste du Surréalisme – Poisson Soluble*; Aux Editions du Sagittaire, París 1924

27 André Breton: *Manifestos del surrealismo*; Visor, Madrid 2002, p.33

28 Yves Chevretil Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 84

él hacia 1920 y 1921 precisamente en la revista purista²⁹. Finalmente, esta única referencia al surrealismo aparecida en *L'Esprit Nouveau* –bien es cierto que el margen temporal de coincidencia de la revista y del movimiento fue escaso–, remata una polémica que aunque anecdótica da fe, por una parte, de la vitalidad de los ambientes poéticos y artísticos del momento, rivalidades dignas de las vanguardias, por otra, del rechazo que el surrealismo, “una escuela de contornos verdaderamente muy estrechos”, producía incluso en ambientes culturales muy avanzados. “Había pues, enfrentamiento de adversarios decididos. Pero ya no habrá durante más tiempo confusión sobre las dos tendencias –Paul Dermée en efecto, ha abandonado el nombre “surrealismo” para quien lo quiera.”³⁰

Curiosidad y temor desde *L'Amour de l'Art*. Una de las escasísimas alusiones a la nueva escuela surrealista impresas en las páginas de *L'Amour de l'Art* en los años 20, aparece justamente el mismo año de 1925 que el curioso documento de *L'Esprit Nouveau*. Waldemar George en su momento más proclive a las novedades del arte joven y cuando tiene un completo control sobre la revista, rompe una lanza a favor de la escuela surrealista, atrevimiento que por su rareza en estos medios y también en su propio autor, que no repetirá la experiencia, vale la pena citar en extenso: “El surrealismo hace correr mucha tinta. Decirlo es de justicia. M. Maurice Raynal condena este hermoso resurgir de la imaginación, situándose en el estricto punto de vista del cubismo. (Habría que definir todavía el cubismo). Raynal reprocha a los pintores surrealistas salirse de los marcos de la pintura. Pero estos límites me parecen extensibles. Es haciendo otra cosa que pintura, es decir dejando el terreno fatalmente limitado de la tecnología, cómo Picasso ha culminado la obra revolucionaria que Raynal admira. Confíemos en los pintores surrealistas. Aportan al arte ese destello de divina fantasía que le estaba faltando. Son apasionados, son creyentes. Tienen para sí la fuerza de la juventud.”³¹

Maurice Raynal crítico, como sabemos y nos recuerda Waldemar George, vinculado al cubismo y las vanguardias de preguerra, percibe muy fundadamente y con gran acierto, exactamente como muchos años después hará Michel Fried con las derivaciones temporales del minimalismo, que el surrealismo es un peligro para la integridad de la pintura, pues salir del marco es romper la aspiración de autonomía que debe orientar al arte, al menos al que se pretenda moderno. Raynal, de quien no se han encontrado textos críticos referidos al surrealismo en la revistas consultadas, colaborará nada menos que en *Minotaure* –última y más extraordinaria revista “casi” bretoniana- con un célebre artículo, que habrá de ser comentado más adelante, en el que ni tan siquiera usa la palabra surrealista. En él defiende el valor del boceto escultórico como momento único en su impronta sensible que indefectiblemente se pierde con el acabamiento de la estatua: “Es ese momento, en efecto, en que el artista pierde por completo conciencia de su función y del arte; no se trata ya sino de una suerte de lucha por la vida. La realización de la idea deviene una caza totalmente primitiva organizada para la satisfacción de un instinto.”³² Puede, sin duda interpretarse la defensa del momento más instintivo y ajeno a la técnica del proceso creativo escultórico, como una suerte de aproximación a las técnicas automatistas surrealistas pero, aún cuando sin duda se percibe un esfuerzo del crítico en este sentido, su interés por los valores formales de la plástica queda siempre salvaguardado en una solución de compromiso: “La sensibilidad plástica, por fin liberada, juega en el bosquejo una suerte de órdago que permite al lirismo desbordamientos peligrosos y necesarios. De modo que el bosquejo constituye la expresión más adecuada a los principios de creación que rigen ese estado superior del arte que el siglo XX”³³ Lo liberado en el boceto no es otra cosa que la máxima libertad “plástica” y por lo tanto esta acción culmina no en profundizaciones “sobre reales” del mundo, sino en la más pura

29 Es cierto que se ocupó muy tempranamente de Lautrémont, Poe, Baudelaire, etc., e hizo un uso ocasional del término en algunos de sus artículos de *L'Esprit Nouveau*, pero siempre muy literario y completamente ajeno a la pretensión metodológica y universal bretoniana.

30 Vauvrecy: *Ephémérides, La querelle du surréalisme*; *L'Esprit Nouveau* nº 28, enero 1925, pp. 2324-2325

31 Waldemar Georges: *Chronique, Les expositions*; *L'Amour de l'Art* nº 12 1925, p. 494

32 Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; *Minotaure* nº 3-4, imp. diciembre 1933, p. 39-53, 6 ilustr. Generales. Los talleres de (cada uno dos páginas): Brancusi 4 ilustr., Despiau 5, Giacometti 3 y texto, Laurens 3, Lipchitz 12, Maillol 5. Fotografiados por Brassai. p. 39

33 *Ibidem*, p. 40

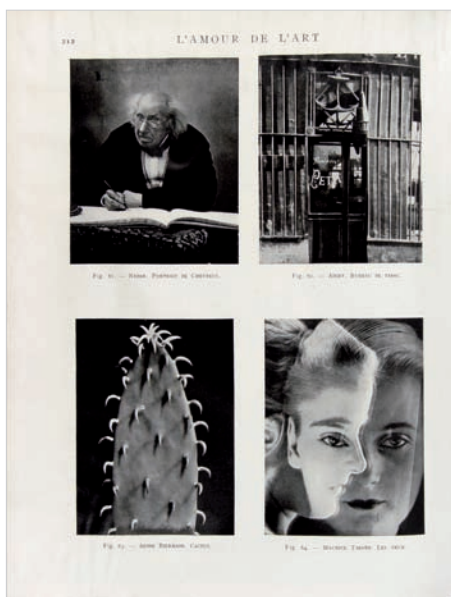
creatividad que ahora ya no está, como en tiempos de los puristas, reñida con la máxima expresividad y desbordada fantasía. Raynal abandona una rigidez “modernista” en la que en realidad su fino instinto nunca le permitió caer del todo, pero a pesar de su buena voluntad hacia los planteamientos de la revista que lo acoge, permanece ajeno a las posiciones del surrealismo.

La tendencia crítica de Waldemar George siempre fue muy ecléctica y además muy cambiante, derivando hacia posiciones progresivamente conservadoras desde los últimos años 20 cuando, al parecer, impresionado por la lectura de *“La decadencia de Occidente”* de Spengler se obsesiona por la regeneración y pureza del arte francés. No ha de extrañar por lo tanto en él, su comentario sobre el surrealismo, por lo demás muy matizado y casi desactivado, como ahora se verá, en su última parte. En realidad se limita a conceder credibilidad y el beneficio de la duda a los arrolladoramente activos y creativos jóvenes artistas de la escuela, en los que, por otra parte ve carencias y equivocaciones: *“Estos pintores se llaman Max Ernst, Masson, Miró. Ernst procede de Chirico. Desconfío un poco del intelectualismo que encubren sus trabajos bajo rodeos fútiles. Ernst es un cerebral. Masson camina sobre los pasos de Braque, cuando Braque pintaba cuadros monocromos y trataba todos los volúmenes como prismas. Masson se limita a realzar mínimamente desde un color pigmentario, las formas poliédricas de Braque. Queda Miró. Aquel tiene su mundo bien propio. Se expresa con signos. Sus cuadros están cifrados. Toda una humanidad se mueve en ellos. Pero esta humanidad hace pensar sobre todo, en los minúsculos dibujos que decoran los famosos vestidos biográficos de los indios americanos. El color de Joan Miró es tan límpido, tan cálido, tan atornasolado, las relaciones de tonos son tan peculiares que es necesario reconocer en este joven catalán a un pintor de auténtico talento. ¿Pero donde está en todo esto el surrealismo? ¿Facilita realmente la expresión de una personalidad, ayuda a su constitución? Solo el futuro lo dirá. Constatamos, no obstante desde hoy, que representa un potente antídoto contra todo formalismo.”*³⁴ Como se ve el crítico no logra descubrir donde se halla lo surrealista, por qué son surrealistas estos pintores, y ante el que le parece mejor dotado, Miró, no ve la necesidad de encuadrarlo en esa escuela. Nada extraño, por lo demás, cuando, como comentaba en 1934 Jean Cassou, el crítico no ve problema en realizar su comentario en base a conceptos y referencias artísticas de las “escuelas precedentes”. Y con todo, no deja de sorprender el remate del breve texto: el surrealismo “representa un potente antídoto contra todo formalismo”, alusión menos comprometida de lo que en un rápido vistazo pudiera parecer, pues en su contexto no hace referencia a la superación de la estética y el desinterés por la plástica manifestado por el grupo surrealista, sino tan solo a la de las derivas decorativas y radicalizaciones abstractas de los cubismos frente a lo cual la vuelta a los entornos figurativos de la imaginación surrealista pudo parecerle, como a tantos, una corriente de aire fresco.



Surrealismo en L'Amour de l'Art: a) Carl Einstein, Ref. en nota 38, b) Philippe Soupault, Ref. en nota 39.

34 Waldemar Georges: *Chronique, Les expositions; L'Amour de l'Art* nº 12 1925, p. 494



Surrealismo en L'Amour de l'Art: a) Jean Picard Le Doux: La photographie depuis Nadar...; 1931, p. 212; b) F. Schiff: Sens du photomontage; nº 6 1936, p. 210.

El grupo surrealista no devolverá la galantería a un crítico que precisamente por ser en ese momento un destacado y muy influyente valedor del un “modernismo” que consideran ya oficializado, debe ser desactivado con mucha más razón y urgencia que cualquier crítico declaradamente tradicionalista. No pasan seis meses desde el texto de Waldemar George cuando Robert Desnos previene contra él desde *La Révolution surréaliste*: “Será suficiente haber señalado a la atención pública el grave peligro que M. Waldemar George supone para la salud, para que las gentes eviten encontrarlo, tocarlo, ser rozados por él, caminar sobre su sombra o tener las orejas mancilladas por sus palabras.”³⁵ Sin tomar demasiado en consideración la virulencia y personalización del ataque, pues formaba parte de la “retórica” surrealista, esta prevención hecha por Desnos hacia Waldemar George se encuadra en la más general del grupo contra la actividad, en su totalidad, de la crítica de arte: “En presencia de la completa quiebra de la crítica de arte, quiebra absolutamente ridícula por otra parte, no es asunto nuestro quejarnos de que los artículos de un Raynal, de un Vauxcelles o de un Fels sobrepasen los límites de la imbecilidad. El continuo escándalo del cézannismo, del neoacademicismo o del maquinismo, es incapaz de comprometer el asunto que constituye nuestro único interés.”³⁶ En realidad Breton y sus amigos niegan la validez de los métodos y objetivos de la crítica de arte, sus consideraciones permanecen asociadas a formas artísticas, las que cita, completamente fuera de lugar, de las que, como aclara a continuación, los mejores artistas –naturalmente, encabezados por Picasso- ya han sabido sustraerse.

No es de extrañar por lo tanto que los “ríos de tinta” a que hacía referencia Waldemar George no corriesen precisamente por las revistas donde los críticos aludidos por Breton y Desnos, los más prestigiosos, escribían, limitándose, aquí sí con gran caudal, a las muchas ramificaciones editoriales del propio grupo surrealista. La presencia del surrealismo en esas revistas propiamente de arte donde la crítica desarrollaba su labor, no será pues, explícita –hay que exceptuar determinados momentos

de *Cahiers d'Art*-, pero los intereses del grupo se convierten pronto en una suerte de aire de los tiempos que inevitablemente amplían el marco específico de la escuela. Así, aunque *L'Amour de l'Art* tardará muchos años en dedicar un verdadero artículo al surrealismo, sí ofrece a sus lectores colaboraciones solo justificables dentro del nuevo encuadre cultural de gusto surrealista puesto rápidamente a la moda. Es el caso de un artículo como “Intento de análisis de las tendencias artísticas en los locos” de 1926, que habría encajado bien en cualquier revista del surrealismo. Su tono científico es nuevo en esta revista; en él se habla de los beneficios que la práctica artística aporta a las demencias y utiliza el término automatismo gráfico para referirse a las prácticas inconscientes tanto de los enfermos como de quien garabatea distraído con la mente en otra cosa. Sus conclusiones quedan dentro de los intereses de la psiquiatría y el sentido común

35 Robert Desnos; Sin título; *La Révolution surréaliste*, nº 7 junio 1926,

36 André Breton: *Le surréalisme et la peinture* (suite); *La Révolution surréaliste* nº 6, marzo 1926, pp.30-31, 1 ilut., p. 30 (La traducción completa de la versión original de este estudio por entregas de Breton está en: Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid 1995)

del momento: “Como en la historia de las civilizaciones, el arte en el dominio patológico es el mejor medio para impedir el retorno a la brutalidad primitiva”³⁷. La sorpresa llega cuando en la conclusión del artículo, el autor demuestra un conocimiento de las actividades de los surrealistas como tal vez ningún crítico de la revista, aunque no comparta sus expectativas. Nombra a dadas y surrealistas y a sus manifestos, alaba sus experiencias sobre el automatismo y considera que las van dejando atrás con razón pues solo el esfuerzo consciente ritma y crea imágenes acordes con los fines superiores del arte.

La seriedad e interés de este artículo encuentra su paralelo en muchos de los dedicados a las artes tribales y arqueológicas, pero, además, la proximidad a los intereses surrealistas se manifiesta de forma llamativa en el extraordinario y único artículo publicado por Carl Einstein en esta revista: “*Esculturas melanesias*”. Einstein se atiene a un tono estrictamente descriptivo y científico cuya frialdad literaria multiplica la fuerza sobrecogedora del relato; constituye así un claro precedente del duro estilo de *Documents*. Las obras que ilustran el texto fueron expuestas en la Kunsthhaus de Zurich en verano de 1926. El reportaje tuvo que ser impactante, la célebre mirada oceánica está verdaderamente en estas piezas y la interpretación etnográfica-antropológica del autor, exenta de veleidades estéticas, era novedad en las revistas de arte: “*Apenas conozco arte que revele en mayor medida la tensión interior, con la que se corresponde la división social de las tribus, como la escultura melanesia. El culto extático de los ancestros, el perpetuo contacto con los muertos, el entorno aterrador de espectros y de fuerzas ocultas empujan este arte a la expresión de sentimientos extremos que, en ocasiones, se encuentran apaciguados por los animales tótem, amigos venerados.*”³⁸

Es también significativo del tipo de presencia del surrealismo en *L'Amour de l'Art*, la clase de colaboración que Philippe Soupault, uno de los más destacados personajes del grupo y de *La Révolution surréaliste*, mantuvo con la publicación. Escribe para ella dos artículos bellamente ilustrados sobre pintores indudablemente de su preferencia y de la del grupo, pero también interesantes para cualquier amante del arte: “*La leyenda del Aduanero Rousseau*”³⁹ y “*Paolo Uccello, el desconocido*”⁴⁰. Se trata de trabajos profesionales en los que la palabra surrealismo no aparece, centrándose en la descripción y análisis de las obras respectivas; no deja de tener interés el anecdotario que ofrece de Rousseau cuando relata algunos curiosos comentarios muy ultrajantes de la crítica de la época, o cómo un coleccionista le compro un cuadro para su particular museo de los horrores, sin que nada de ello perturbase lo más mínimo al artista.

Surrealismo en *Cahiers d'Art*.

Cahiers d'Art y el arte surrealista en 1926. Tras esta, en definitiva, escasísima presencia del surrealismo en *L'Amour de l'Art* de los años 20 -obviamente en otras revistas más conservadoras el ostracismo fue prácticamente total-, hay que reparar en la única revista ajena al grupo que se ocupó del movimiento y, sobre todo, de algunos de sus artistas. Chistian Zervos, a pesar de que, como vimos poco más arriba, manifestó en diversas ocasiones sus reservas hacia el carácter literario del grupo, abrirá su revista *Cahiers d'Art* a muchos de sus jóvenes artistas e incluso, ya en los años 30, al propio grupo comandado por Breton que en algunos números convirtió a la gran



37 Dr. Jean Vinchon: *Essai d'analyse des tendances à l'art chez les vous*; *L'Amour de l'Art* n° 7 1926, pp. 246-248, sin ilustr.

38 Carl Einstein: *Sculptures melanésiennes*; *L'Amour de l'Art*, n° 8 1926, pp. 253-258, 10 ilustr. p. 258 (final del artículo)

39 Philippe Soupault: *La légende du Douanier Rousseau*; *L'Amour de l'Art* n° 10, p. 333-337, 3 ilustr.

40 Philippe Soupault: *Paolo Uccello, le méconnu*; *L'Amour de l'Art* n° 5, pp. 177-180



J. Bernard Brunius: Un chien andalou; *Cahiers d'Art* n° 5 1929, pp. 230-231.

revista del arte moderno en un perfecto órgano del surrealismo. El avezado y en el fondo pragmático Zervos no podía obviar el empuje del grupo y aunque siempre prefirió considerar a los artistas al margen de las escuelas, únicamente por su interés específico -lo que le permitió contar con los más destacados representantes de todas las tendencias avanzadas del momento-, presenta bien pronto, ya en el número 8 del año de su aparición un buen compendio del arte del surrealismo debido nada menos que a uno de sus más activos protagonistas, el escritor Robert Desnos (quien posteriormente se situará entre los afectos a Bataille y su *Documents*). A diferencia de los artículos publicados por Soupault en *L'Amour de l'Art*, Desnos despliega plenamente la dimensión literaria característica de los medios surrealistas y tras nombrar a los inevitables precursores: Picasso y Picabia, y también a otro nivel a Duchamp, dedica un breve párrafo a cada uno de los pintores surrealistas (todos los citados en el texto cuentan con una ilustración). El tono de estas intervenciones es completamente ajeno al análisis de la crítica artística; es el que podía esperarse de un poeta que sigue viendo poesía en esas imágenes y que se limita a transcribirla: “Klee ha vivido en el planeta Marte. Vive desde entonces en el recuerdo de ese mundo extraño. Cómo hizo este viaje, cómo volvió. Sobre eso no sabemos nada. Unos dicen que es capaz de enseñar la pintura a los ciegos y otros que él mismo es un marciano.”⁴¹

⁴² Cuando estas presentaciones voluntariamente caprichosas y anti-analíticas concluyen, el texto introduce finalmente un asunto expuesto a crítica, que ya ocupó al grupo desde sus inicios y resulta especialmente pertinente en la tribuna desde la que se expresa ahora Desnos, una revista exclusivamente dedicada a los géneros de las bellas artes. Se trata de la vieja discusión sobre si el surrealismo y las técnicas puestas en marcha por sus creadores, los poetas, podía aplicarse a las artes plásticas. “Se ha reprochado a menudo al Surrealismo ser inaplicable a la pintura. El caso es que, en efecto, el gran problema de la pintura surrealista fue la aplicación de la definición del surrealismo a los procedimientos pictóricos. Problema estéril que la paralizó durante varios meses. En efecto, sólo los dibujos de médium, los dibujos obtenidos en segundo estado, los dibujos de locos, pueden, y en cierta medida exclusivamente, responder al parecer a esta definición. Se ha tratado de encontrar procedimientos.”⁴³

En los primeros momentos de *La Révolution surréaliste* surgió ya esta cuestión y, como veremos más abajo, con bastante intensidad, aunque Breton la zanjará inequívocamente a favor de la pintura. En 1926 ya nadie entre los surrealistas ponía en duda que justamente a través de las artes plásticas los intereses expresados por el grupo se manifestaban con la misma eficacia e incluso con mayor contundencia en su instantaneidad que mediante la literatura, y así los escritores se entregan a prácticas visuales como los “cadavre exquis” y otras actividades automáticas; más tarde, ninguno de ellos se resistirá a la tentación del objeto surrealista. Así lo entiende Desnos que saluda con entusiasmo a sus colegas: “En vosotros todos saludo a los prospectores del sueño, a los independientes de las sabanas, a los surrealistas revolucionarios, os

41 Robert Desnos: *Surréalisme*; *Cahiers d'Art* n° 8 1926, pp. 210-213, 9 ilustr. (Klee, Miro, Arp, Chirico, Ernst, Masson, Man Ray, Malkine, Tanguy); p. 213

42 Se ha escogido esta referencia a Klee para ilustrar la liberalidad con que el grupo surrealista bajo la férrea dirección de Breton, asimiló a artistas con los que ciertamente no tenían ningún vínculo estable. Mientras los poetas y algunos artistas ejercían una militancia estricta, otros artistas eran asimilados exclusivamente por su obra sin exigirse otro compromiso. Es el caso de Picasso, De Chirico o Klee, entre otros que nunca tuvieron una relación orgánica con el surrealismo; sin embargo, los tres citados, en particular Picasso, aparecen muy a menudo ilustrados en las páginas de *La Révolution surréaliste* y son considerados ejemplos de la pintura surrealista.

43 Robert Desnos: *Surréalisme*; *Cahiers d'Art* n° 8 1926, pp. 210-213, 9 ilustr., p. 213

veo andando con los ojos vendados pero con paso seguro bajo los grandes eucaliptos de la pesadilla y bajo las malezas murmurantes de la inspiración. Pues no hay pintores válidos sino los pintores inspirados. Esta diosa admirable va a recuperar por fin su lugar en nuestros corazones y en nuestros espíritus. Es ella quién dictará nuestras palabras cuando hablemos, es ella quien guía vuestra mano !oh; mis amigos cuando mezcláis los colores.”⁴⁴ La técnica no es el camino, solo la inspiración, sobre qué técnica permite liberar la acción del artista de los límites del consciente y de la cultura, no vale la pena continuar discutiendo. Ninguna receta, afirma Desnos, puede compartirse y además finalmente todas acaban demostrando su carácter anecdótico; “*Cada hombre tiene su ojo*”. No son pues las técnicas, es la inspiración y así se cumple de nuevo el viejo adagio que eleva la pintura a la altura de la poesía; la pintura es como la poesía: “*El poeta surrealista se sirve de palabras conocidas y escribe con letras corrientes. El pintor puede pintar, en el sentido “manual” la palabra a su antojo. Lo que importa es la primera concepción (...)*”⁴⁵ Pero de aquello que únicamente apela a la inspiración, que desconfiaba de la técnica, esa gran garantía compartida, y que pinta la palabra a su antojo, ¿qué puede decirse?, ¿cómo se puede compartir y juzgar? El escritor, adelantándose a estos interrogantes que desactivan la concepción imperante de crítica formalista, pone fin a su texto con más preguntas: “*El autor de estas líneas os dirá con seguridad si una pintura es surrealista o no. No os dirá por qué. ¿Qué es la pintura?*”⁴⁶



Cahiers d'Art, presencia del surrealismo: a) Robert Desnos, Ref. en nota 43; b) G. Hugnet: Joan Miró ou l'enfance de l'art; n° 7-8 1931, p. 335; c) Hans Schiess: Notes sur Klee, A propos de son exposition à la Galerie Simon, n° 5-9 1934, p. 179

Surrealismo y crítica de arte en *Cahiers d'Art*. Después de este artículo que presenta un movimiento y algunos artistas llamados a adquirir muy pronto gran celebridad, el surrealismo se hace un hueco cada vez mayor en *Cahiers d'Art*. En realidad la revista se limita a aceptar el recambio generacional y la renovación consiguiente que estos artistas suponen y presenta sus obra como las de la *Joven Pintura*, por lo general sin recurrir para desentrañar sus razones y objetivos a la exégesis surrealista, escuela a la que pocas veces se nombra. Max Ernst, Sima, Paul Klee, André Masson o Joan Miró contaron con artículos monográficos –los tres últimos con dos cada uno- antes de 1931. Pero para hacerse una idea del tipo de consideraciones y de descripciones estéticas a que estos pintores daban lugar -por encima de la excepcionalidad de algunos artículos debidos a escritores surrealistas o próximos, como los dos firmados por Roger Vitrac dedicados respectivamente a Klee y a Masson o “*Joan Miró o la infancia del arte*” de George Hugnet-, vale la pena reparar en los artículos de quienes marcan la línea editorial de la revista, Emile Tériade y Christian Zervos. El primero inicia con “*Documentario sobre la joven pintura I, Consideraciones liminares.*”, de 1929, una serie de cinco artículos sobre la pintura desde el cubismo, orientados a establecer lazos de continuidad y justificación mutua entre las generaciones ya muy distantes en edad que conviven en el arte moderno

44 Ibidem, p. 213

45 Ibidem, p. 213

46 Ibidem, p. 213



Cahiers d'Art, presencia del surrealismo: a) Tristan Tzara: Max Ernst et les images reversibles. A propos de sa récente exposition à la galerie des Cahiers d'Art; n° 5-8 1934; b) Portada del número surrealista, n° 5-6 1935; c) Propuesta artística de Breton, n° 5-6 1935.

contemporáneo sometidas a llamativos procesos de influencia y retroalimentación; a nadie escapaba que la curva, la figuración y el “fantástico” de los más jóvenes coincidía cronológicamente con el abandono en masa de las ruinas clásicas del cubismo por los más mayores. El primero de estos artículos, que tomaremos como ejemplo único, trae en imágenes a André Masson, André Beaudin, Boreas, Joan Miró, Hernando Viñes y Francisco Cossio, sin pasar por alto señalar la notabilísima presencia de españoles que en absoluto es circunstancial y se repite a menudo en esta revista, lo que interesa ahora es reparar en el inexistente nexo estético entre estos artistas de intereses tan diversos. Pero este tipo de asociaciones variopintas son las más frecuentemente propuestas por Tériade y por Zervos que valoran esta diversidad precisamente como superación de las antiguas divisiones en escuelas. Estos pintores cuyo único punto en común es la negación de sistemas y tal vez por ello una cierta desfachatez que redundaba en frescura y espontaneidad, son valorados sobre todo como dignos sucesores de los maestros; Tériade trae una frase atribuida a Picasso para explicarlo: “*Los discípulos ven más claro que los maestros*”⁴⁷. ¿Qué sentido tiene entonces volver a compartimentar, a limitar con nuevas escuelas el desarrollo individual de los pintores? Tériade no consigna la palabra surrealismo en este artículo, evita plantear el debate en ese terreno y marca una tendencia hacia la consideración específica de los artistas y nunca de las escuelas, que arraiga en la revista y permite seguir ejerciendo una crítica de arte básicamente formalista.

La actitud de Christian Zervos hacia el surrealismo es muy similar a la de su colega y mano derecha en *Cahiers d'Art*, Tériade. Tuvimos ocasión de aproximarnos a sus peculiares relaciones tanto con esta estética como con el propio grupo que la patrocinaba. Respecto a la estética surrealista no dudó, como vimos, en asentir cuando se la acusaba negativamente de literaria -también Tériade en el artículo de la serie antes comentada tituló la parte dedicada específicamente al grupo surrealista “*La reacción literaria*”-, este era, por otra parte el lugar común de la crítica al arte surrealista; en cuanto al grupo, vimos igualmente como, sorprendentemente, desde 1935 le cedió completamente varios números. Por el momento, en 1931 Zervos se ocupa en términos equivalentes a los utilizados por Tériade, del arte de los jóvenes artistas pertenecientes o no al surrealismo. Lo hace con “*La Nueva generación*”. Este artículo, que ya fue presentado más arriba⁴⁸, se estructura, como los de Tériade, en un texto genérico, en el que el autor apenas nombra artistas ni se centra en obras particulares, y en una extensísima selección de imágenes⁴⁹. De nuevo gran diversidad de artistas aunque en esta ocasión con una importante presencia surrealista como corresponde a la avanzada fecha del artículo. De nuevo, igualmente, la incompresencia del término *surrealismo* y la obligada referencia

47 E. Tériade: *Documentaire sur la Jeune Peinture (I) Considérations liminaires*; *Cahiers d'Art* n° 8-9 1929, pp. 359-367, 23 ilustr. (Boreas, Beaudin, Miró, Masson, Viñes, Cossio), p. 360

48 Este artículo ha sido analizado extensamente en la parte dedicada a *Cahiers d'Art*.

49 Obras pertenecientes en este caso a: Arp, Beaudin, Boreas, Cossio, Ghika, Ernst, Lurçat, Masson, Miro, Roux y Viñes.



Cahiers d'Art, presencia del surrealismo: a) Michel Leiris, nº 5-8 1934; b) Paul Eluard, número Picasso, nº 7-10 1935; c) Man Ray, número Picasso, nº 7-10 1935.

de autoridad a Picasso -a quien en esta ocasión se hace exclamar: “¿Los negros? ¡No los conozco!”⁵⁰-, pues Picasso siempre es la referencia última, una suerte de *motor inmóvil* para el arte moderno. También la insistencia en la continuidad y armonía generacional.

Lo más interesante del texto es cómo se orienta la cuestión de la pintura nueva hacia un asunto que preocupaba personalmente al crítico y sobre el que estaba preparando una serie de artículos que pronto verían la luz; hacia lo que Zervos llama presencia del objeto, del motivo, no para la “*copia servil de la realidad*” sino como punto de partida necesario para el arte. Considera el crítico que olvidar esta referencia lleva a callejones sin salida y propone unas reflexiones que podrán tenerse en cuenta cuando se trate la cuestión de la abstracción en la crítica pero que en nada afectan al debate que podía esperarse dada la selección de artistas surrealistas propuesta. Esto, que en escultura –pero solo hay un escultor entre la citada selección- tiene interés, pues en este medio surrealismo y abstracción tuvieron fructíferos encuentros, sorprende en el caso de los pintores y pone de manifiesto la superficial mirada que Zervos (que prefiere evitar los elementos críticos que podría tomar del propio entorno surrealista) lanza sobre un asunto que, como afirma Cassou, nada tiene que ver con la cuestión figurativa y formal. Esta dificultad para aceptar sin más las razones poéticas de la pintura surrealista por parte de Zervos, un crítico vinculado al fin y al cabo al formalismo moderno, tal vez explique el hecho de que cuando, por razones que desconocemos, presta su revista al grupo bretoniano, él se inhiba completamente, dejándoles hacer y evitando participar críticamente en esos números.

Queda así ilustrada la ambigüedad de las revistas de arte hacia el imparable fenómeno surrealista y cómo, efectivamente, se buscan argumentarios críticos que permitan introducir sus producciones dentro del continuo del arte moderno, desdibujando o simplemente obviando los perfiles rupturistas que la teoría surrealista pudiera contener. El caso es que la producción artística y la acción surrealista marcan por activa o por pasiva a los medios interesados en el arte moderno que poco a poco, de mejor o peor grado, han de aceptar que el sentido dado al arte por las vanguardias anteriores a la guerra ha variado sustancialmente y que también el estilo crítico debe hacerlo para poder transcribir los nuevos lenguajes. Los grandes críticos educados en el cubismo harán un esfuerzo de adaptación a lo largo de los años 30 y la crítica joven abandonará el modelo descriptivo-formal a favor de una crítica profundamente literaria y subjetiva; es el caso de Anatole Jakovsky, Pierre Guéguen, Georges Hugnet, Jean Cassou, por citar algunos entre los nuevos escritores de *Cahiers d'Art* que se irán presentando aquí con sus artículos. En cuanto a los mayores el proceso tiene interés.

Conversión de Tériade. Un excelente ejemplo de esas adaptaciones e incluso conversiones sufridas por algunos -muy pocos- críticos de la vieja escuela moderna, lo ofrece Emile Tériade. Las grandes precauciones tomadas por Tériade respecto al surrealismo se concretan en parte con el artículo que cierra su serie “*Documentario sobre la joven pintura*”, cuya primera entrega acabamos de comentar. Previene en primer lugar “*de todo cálculo, de toda formación programática*” y sitúa al surrealismo en la misma línea de tantos artistas que, según afirma, en los últimos años habían mirado al pasado más o menos próximo para basar sus obras: “*A semejanza de los pintores surrealistas que buscaban por todos los medios volver a un lenguaje primitivo, aquellos* (referencia genérica a los artistas de la “joven pintura” que está presentando) *se decidieron más sabiamente por esa concepción del pasado que parecía convenirles. / Hay en los dos casos acción de retorno, necesidad de referirse a alguien o a algo directamente, antes que aventurarse sin reflexionar y sobre todo sin calcular (...)*”⁵¹ Inevitablemente surge la comparación con quienes según él sí se aventuraron, con quienes no se valieron de referencias sino que crearon otras completamente nuevas y con ello el arte moderno, Cezanne, Matisse o Picasso son nombrados entonces. Los límites surrealistas se concretan todavía un poco más en el siguiente comentario: “*Esta nueva línea de pintores comienza en Masson que, después de haber atravesado con provecho los peligrosos relatos del surrealismo, se mantiene fiel a esa tradición geométrica del cubismo que él regenera con un oportuno dinamismo.*”⁵² En la conclusión de este texto proclama Tériade la persistencia del magisterio de Cezanne, la renovada necesidad de medida y orden en el arte sin por ello renunciar a la intrínseca originalidad del instinto.

Pero tantas dudas, tanta búsqueda infructuosa de discursos alternativos e integradores del arte moderno capaces de asimilar al brillante arte surrealista, se diluyen y aparecen completamente, incluso excesivamente, superadas al cabo de un tiempo de convivencia con Breton en *Minotaure*. Con “*La pintura surrealista*”, artículo aparecido en *Minotaure* el año 1936, Tériade hace un reconocimiento definitivo y franco del valor de la actividad artística del grupo bretoniano y de tantos otros artistas que participan de ese aire de los tiempos propiciado desde el surrealismo. “*El delirio estético y la inundación pictórica de los primeros años de postguerra pedían imperiosamente una reacción saludable contra un materialismo de mala ley, guisado y académico, en el cual zozobraban, por culpa de copistas indiferentes, las manzanas de Cézanne, las guitarras de Picasso y los interiores de Matisse. / El surrealismo aportó esta reacción.*”⁵³ El breve texto, que sirve de presentación a una notable cantidad de imágenes del surrealismo, ahora sí en un medio como *Minotaure* surrealista aunque no estrictamente grupal, insiste como nunca antes en la pertinencia y éxito del advenimiento surrealista y lo hace al fin con pronunciamientos propios de esta tendencia estética, destacando su advocación poética su abandono a los símbolos y los objetos, su carácter extraplástico. Ahora De Chirico ya no es un buceador de pasados que se abandona a una “*acción de retorno*”, sino creador de paisajes milagrosamente misteriosos y místicos; Masson ya no es gran artista por haber superado el *peligroso relato surrealista* convirtiéndose un renovador del cubismo, lo es en cambio por su frenesí dionisiaco. “*El surrealismo, extendiendo la red de las búsquedas pictóricas en el medio extraplástico, liberó la pintura del yugo estrecho y exclusivo del tema escolar. Empujando esta libertad hasta sus límites extremos, dejó a la pintura seguir a la poesía hasta sus trincheras más lejanas haciéndole describir situaciones consideradas hasta aquí como indescriptibles. Así el papel-pegado, el collage trampantojo, el objeto simbólico, la mancha de tinta y la escritura automática, la construcción abstracta o la manera fotográfica que promete la semejanza absoluta de los objetos, todas las técnicas, todas las invenciones, todos medios de expresión autorizados o no, forman un lenguaje extendido mediante el cual el surrealismo quiere establecer un paralelismo estrecho entre la pintura y la poesía. (...) Es una suerte de luz cruel, de*

51 E. Tériade: *Documentaire sur la jeune peinture*, V, *Une nouvelle heure de peintres?*; **Cahiers d'Art** nº 4 1930, pp. 169-180, 19 ilustr. (Masson, Borel, Cossio, Beaudin, Roux, Viñes, Ghika), pp. 170-172

52 *Ibidem*, p. 174

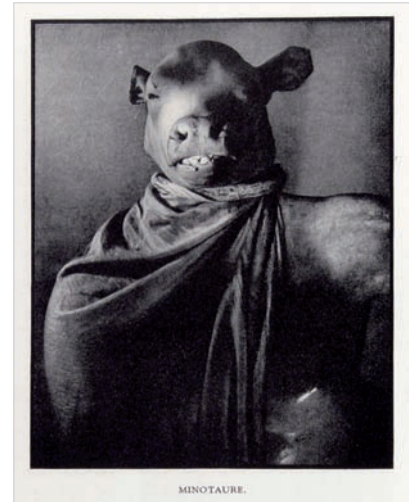
53 E. Tériade: *La Peinture surréaliste*; **Minotaure** nº 8 junio 1936, pp.4-17, 31 ilustr., p. 5 (Ilustraciones por orden de presentación : Duchamp 1, Masson 1, Klee 1, Brancusi 1, Ray 1, Chirico 1, Arp 2, Magritte 1, Bellmer 2, Ernst 2, Dalí 2, J. Breton 1, Domínguez 1, Picasso 1, Tanguy 3, Hayter 1, Burra 1, Agar 1, Miró 1, Doi 1, Penrose 1, Nasch 1, Moore 1, Paalen 1, Giacometti 1.

conciencia patética por la desesperación que contiene, que registra, para enriquecer la vida, las regiones intermediarias de la realidad y el mundo maravilloso de lo irracional."⁵⁴ La conversión se ha consumado.

Primera revisión histórica del surrealismo.

"La nueva subjetividad". Será, sin embargo, paradójicamente, en el *L'Amour de Art* de los historiadores –tan poco comprometido con el arte contemporáneo– donde, finalmente, en un muy temprano marzo de 1934, se da noticia verdaderamente fundada en sus aspectos históricos y conceptuales del surrealismo artístico. En la *"Historia del arte contemporáneo"* por entregas a la que esta revista presta toda su energía durante 1933 y 1934, *"La nueva subjetividad"* es el título del capítulo que acoge la parte dedicada a Dada y el surrealismo junto a otras tendencias como el expresionismo francés que ciertamente hoy habrían recibido muy distinta clasificación. *"El dadaísmo y el surrealismo"* de Jean Cassou es el artículo que nos interesa, aunque también es sorprendentemente preciso en toda clase de pormenores sobre las actividades del dada, sobre todo parisino, y del grupo de Breton, el magnífico apéndice histórico y serie de biografías que acompaña, como en todos los casos en esta historia del arte, al artículo principal de Cassou y que en este caso se debe a Germain Bazin, mano derecha de Huygue en la dirección de la revista e historiador como él. René Huygue, director de la revista, se reserva una amplia presentación del conjunto del capítulo en donde otorga al surrealismo un papel determinante en el devenir artístico: *"El cubismo y el surrealismo son los acontecimientos capitales del arte contemporáneo."*⁵⁵, aunque de inmediato matiza su afirmación: *"no porque hayan tenido prolongaciones efectivas considerables en la historia de la pintura: uno y otro han desdeñado demasiado ser lenguajes como para quedar encallados en un impasse. (...) El cubismo, esfuerzo plástico, ha derivado hacia el terreno decorativo; el surrealismo esfuerzo poético y filosófico, se ha difundido más de lo que se supone en toda la sensibilidad contemporánea. (...) La corriente de ideas de donde ha surgido el surrealismo desborda demasiado el marco de la pintura (...) "*⁵⁶ Después de tan ambiguo, en lo relativo a la producción artística, pronunciamiento, Huygue desgrana algunos lugares comunes sobre la implicación de los sueños y los objetos –nombra los ready-made de Duchamp como su prototipo– en la poética surrealista. Lo hace junto a una reproducción de *"Au rendez-vous des amis"* (1922) de Max Ernst.

Más convencido, informado y preciso es el análisis de Jean Cassou, en realidad colaborador de *Cahiers d'Art* desde los inicios de la revista donde, sin embargo, nunca publicó los excelentes análisis



Asimilaciones del surrealismo: a) P. Migennes: *Reliure et photographie*; *Art et Décoration* 1934, p. 428; b) J.-M. Campagne: *Les bijoux de René Robert*; *Art et Décoration* 1935, p. 343; c) Erwin Blumenfeld: *Le mystère de la réalité redécouvert par la photographie*; *L'Amour de l'Art* n° 5 1938, p. 206

54 Ibidem, p. 5

55 René Huygue: *Histoire de l'art contemporaine, Chapitre XII, La nouvelle subjetivité., Introduction*; *L'Amour de l'Art* n° 3 marzo 1934, pp. 337-340, p. 314

56 Ibidem, p. 314

sobre dada y surrealismo que ahora presenta en *L'Amour de l'Art*. Hay que decir en primer lugar que Jean Cassou es un crítico de arte y no pertenece al entorno surrealista, no cuenta por ejemplo con textos en las revistas surrealistas, ni tan siquiera en *Minotaure*, tampoco en los números de *Cahiers d'Art* “tomados” por Breton, se mantiene así el interés de este repaso a la visión del surrealismo desde las revistas de arte ajenas a ese movimiento. Su visión del surrealismo coincide sorprendentemente con la que hasta hoy mismo podría ser aceptada, superando los enormes prejuicios manifestados, como hemos visto, incluso por la crítica más predispuesta al arte nuevo. Su análisis conjunto de Dada y surrealismo no se hallaría entre lo hoy habitual⁵⁷, pero en el caso del dada parisino está completamente justificado pues el primer núcleo surrealista al completo militó en el dada antes de dar nombre y base conceptual al surrealismo. Por esta razón en diversas ocasiones a lo largo de este texto, Cassou establece una relación de parentesco muy estrecha entre ambos y, de hecho, no podría explicar lo que él entiende por surrealismo, su ansia permanente de *revuelta*, sin recurrir al espíritu Dada, a su implicación social y desprecio de la plástica y sus convenciones últimas. Porque donde radica lo sorprendente –para la época– del análisis que efectúa Cassou, es en su valoración no tanto o no en primer lugar de los resultados del surrealismo, de sus obras y artistas, como de la actitud y motivaciones, del nuevo contrato que establecen esos poetas y artistas con lo real y por lo tanto con el arte.

Sin abusar de los tópicos explicativos al uso –sueño, automatismo, irracionalidad, fantasía, etc.–, Cassou se refiere a la actitud artística del surrealismo como ajena a la estética de la forma y la plástica; alude a su marginalidad respecto a la pintura. Se sugiere su carácter auténticamente realista, en el sentido de bajo, de renuncia al idealismo; la voluntad de permanencia de su revolución que no se temple con el reconocimiento público; su pasión por la diferencia y el caos.⁵⁸ La agudeza con que Cassou identifica la especificidad surrealista y su encaje crítico, cultural y artístico, es (como se ve en la nota anterior) sorprendente por muchas razones. Reparemos, sobre todo, en su aceptación plenamente positiva para el arte de, paradójicamente, unas obras cuya voluntad es situarse al margen del propio arte, “*sobrepasar la historia del arte*”.

Por si pudieran parecer excesivas estas afirmaciones aplicadas a una pintura surrealista al fin y al cabo perfectamente asimilable al formato artístico basado en los géneros, por muy subversivas que quisieran ser sus imágenes, el crítico insistirá en los ready-made y en la poética del objeto surrealista como prácticas de mucho más difícil asimilación y de incombustible radicalidad gracias a la ruptura del contrato artístico

57 “Llegamos así al examen del Surrealismo que es, si se quiere, la fase especulativa y teórica de un movimiento del que Dada había representado el aspecto primario, práctico, ciegamente subversivo. El espíritu Dada, sin duda, continúa inspirando las manifestaciones exteriores del Surrealismo, pero este se ha convertido en un conjunto de doctrinas.” Jean Cassou: *Le dadaïsme et le surréalisme; L'Amour de l'Art* nº 3 marzo 1934, pp. 337-340, p. 338 (Histoire de l'art contemporaine, Capítulo XII, La nouvelle subjectivité.)

58 Todo esto se presenta al comienzo del texto en un párrafo que, a pesar de su extensión, vale la pena reproducir: “Ocurre que este movimiento, sobre todo en su nacimiento con el cataclismo de Dada, rompía absolutamente con todos los datos y todas las preocupaciones de la plástica. Las revoluciones precedentes, en su ruptura con el pasado inmediato, permanecían aún cautivas de la plástica. Tan solo retomaban la tradición de más lejos. A menudo, como en el caso del cubismo, no solamente permanecían en territorios de la plástica, sino que incluso pretendieron asirla más estrechamente, asirla, definir de forma más exclusiva, más severa y más pura toda la plástica. La crítica tuvo simplemente que cambiar algunos de sus términos habituales o combinarlos diferentemente, recurrir a otro sistema de referencias, a otros patrones, a Ingres en vez de Delacroix, por ejemplo, o a los incas en lugar de los griegos: pero en definitiva se continuaba tratando de pintura. Con el surrealismo y con su padre Dada ya no se trata de pintura. Ya no se sabe, ya no se quiere saber de qué se trata. Gran dificultad para los espíritus mecánicos. La cuestión se ha retomado en esta ocasión no de más lejos sino, tal vez, de más bajo, de las profundidades abisales. Y sin duda, con la distancia actual, uno se da cuenta de que toda revolución, en su primer sobresalto, manifiesta algunos excesos que parecen cumplir la ruptura definitiva, lanzar a su autor y sus intenciones fuera de toda ley. Estos excesos de las revoluciones precedentes serán bien pronto retomados para sí por Dada y Surrealismo. Así pues no carecen completamente de tradición, siendo la única tradición viva la de los excesos, la tradición de las audacias extremas. Uno se da también cuenta de que sus instigadores han sido artistas, de que, consecuentemente, este movimiento no ha estado completamente desprovisto de operaciones, de hábitos propiamente artísticos: si bien hoy, en 1934, en el actual estado de cosas, visitamos las “exposiciones de pintores y de escultores surrealistas”, no es menos cierto que, más violenta que todas las revoluciones precedentes, Dada y el Surrealismo han afirmado, prolongado, sostenido este estado de separación, de heterogeneidad, de irreconciliabilidad totales que aparece siempre en el comienzo de un movimiento nuevo, pero que rápidamente cambia de rostro. Aquí la mueca y el enigma han durado: son ellas las que constituyen justamente la esencia del fenómeno. Dada y el Surrealismo, aunque creados por artistas, y aunque algunos de sus elementos fueran previsibles en elementos excesivos de las precedentes escuelas artísticas, sobrepasan la historia del arte. Son la protesta permanente –o tendente a la permanencia– del caos.” Ibídem, p. 337

que su distorsión del lenguaje y su disolución de los límites entre arte y realidad, conllevan. Percibe así Cassou, como Breton, la permanente capacidad subversiva del objeto y hace una lectura avanzada y radical del arte surrealista. En consecuencia, durante todo el relativamente extenso texto, pone el acento en el interés dada y surrealista por el objeto, también el representado, pero especialmente el real: “*Vemos así a un movimiento nacido de una protesta violentamente subjetiva acceder a una objetividad frenética. Le basta al artista presentar objetos, objetos corrientes, pero que no han sido nunca vistos, o asociarlos en repentinas y agudas metáforas fetichistas. Bajo el nombre de esculturas, extrañas construcciones hechas de cordeles, de panes, de alambre, de paraguas y de bustos de yeso, aparecen en las exposiciones y solicitan el furor y el horror del público. Pero la subjetividad recupera sus derechos. Pues en estos objetos de oscuros y tenebrosos instintos acierta a expresarse.*”⁵⁹ Semejantes prácticas artísticas presuponen la aceptación del azar -ya nos proponga objeto fabricado por el hombre o por la naturaleza: *lavabo* o *guijarro*- y la destrucción del sagrado límite del juicio estético como juicio desinteresado; ahora el interés es manifiesto e insoslayable: la sangre y el sexo, que, afirma el crítico, revelaciones psicoanalíticas, son también términos constantes de la búsqueda surrealista. Y entonces Jean Cassou obtiene una conclusión no por inevitable menos extraordinaria para la época, pues la expresa además en términos que solo mucho después serán moneda corriente: “*La autonomía del arte por la que se pagó tan alto precio, se desvanece.*”⁶⁰



Dalí en Minotaure, 1933, Ref. en nota 62. 1ª página del artículo, p. 69 y pliego consecutivo, pp. 70, 71

Naturalmente el crítico, como por lo demás manifestaban constantemente las propias revistas surrealistas, sabe que hay precedentes y que el surrealismo ha reivindicado aspectos y artistas de escuelas anteriores que, como el cubismo, son su antítesis, que tiene puntos de encuentro y comparte intereses con muchas actividades y producciones artísticas contemporáneas no implicadas expresamente en sus búsquedas. Picasso está ahí: “*¿Acaso no hay un surrealismo latente, incluso diría, vigilante, en toda la obra de Picasso, que estalla en los monstruos de 1929?*”. Pero, continuando con la dimensión objetual que el autor destaca especialmente en el surrealismo, esas connivencias se manifiestan de manera particular en la escultura, en todos los escultores modernos; para ellos, el surrealismo fue verdaderamente provechoso no tanto por lo que les aportaba como, probablemente, por aquello de que les liberaba, del cubismo o en su caso de la enésima vuelta de tuerca clasicista – “*(reparemos en cómo el Surrealismo, después del período anguloso del Cubismo, ha rehabilitado la curva, tachada de inmoralidad)*”. Así, antes de hacer un breve recorrido personalizando por algunos pintores del surrealismo, Jean Cassou repara en la naturalidad con que lo surrealista se presenta en la escultura y -nueva sorpresa- señala cómo la fotografía está, mediante su filtro, posibilitando otros descubrimientos de la escultura y cayendo ella misma en la órbita surrealista.⁶¹

59 Ibidem, p. 338

60 Ibidem, p. 338

61 “Por otra parte, el carácter primitivo y totémico que el surrealismo imprime a sus objetos se reencuentra en las síntesis de



a) La Révolution Surréaliste 1928, Ref. en nota 64; b, c) Dalí en Minotaure, 1933, Ref. en nota 62. Página 73 del artículo y apéndice Le phénomène de l'extase, p. 77

“Modernismo”-Gaudí-surrealismo. Tras esta lúcida indicación del carácter no “modernista” de la escultura, permítase concluir el análisis del que ha resultado ser el más informado y críticamente agudo texto sobre surrealismo entre los hallados en las revistas ajenas al grupo de Breton, con su alusión a Gaudí y a Barcelona como capital del Modern-Style –capital del *mal gusto*, dice Cassou, *del mal gusto heroico y potente*-, algo, recuerda, puesto ya en valor por Dalí en su apología del Modern-style y de su carga erótica⁶². Para Cassou ese estilo internacional basado en el arabesco halló en Barcelona su mayor logro, la única ciudad donde alcanzó la belleza mostrándose así digna sucesora del Barroco y “*esto gracias al genio de uno de los más originales creadores de esta época: el arquitecto Gaudí*.”⁶³ Dalí, efectivamente, está en el origen de esta restauración pues, como a continuación veremos, el “modernismo” artístico parisino había anatemizado al modernismo catalán de Gaudí. En su célebre “*De la belleza terrorífica y comestible, de la arquitectura Modern’ style*.”, junto a fotografías de las casas barcelonesas del arquitecto, Dalí culmina uno de sus extraordinarios artículos publicados en *Minotaure* con una larga referencia a Gaudí y su “*arquitectura fenomenal*” y “*comestible*”: si las fotografías de mujeres de la Salpêtrière⁶⁴ se proponen como la “*Invencción de la ‘escultura histórica’. Éxtasis erótico continuo. Contracciones y actitudes sin antecedentes en la historia de la estatuaria*.”⁶⁵, las construcciones de Gaudí serían también materializaciones escultóricas de lo inaprensible, del agua, de la tempestad o del aire: “*Escultura de todo lo extraescultural: el agua, el humo, las irisaciones de la pre-tuberculosis y la polución nocturna, la mujer flor-piel-peyote-joya-nube-llamamariposa-espejo. Gaudí ha construido una casa en consonancia con las formas del mar, “que representa” las olas en un día de tempestad*.”⁶⁶

El interés de la posición adoptada por Cassou, convencido por la literatura daliniana, acerca de Gaudí,

la escultura reciente, en las obras de Lipchitz, de Laurens, de Brancusi. Reparemos en el relieve y la extrañeza que la fotografía confiere a esos objetos, que un Man Ray, por ejemplo, sabe añadir a la reproducción de los objetos de Giacometti o de Miró, y comprobaremos la influencia del espíritu surrealista, su desbordamiento en ciertas actividades vecinas, la confusión angustiosa que instala alrededor nuestro. La fotografía que hasta el momento expresaba la más tranquila realidad, la más satisfactoria, he aquí que ahora evoca fantasmas.” *Ibidem*, p. 339

62 “Insisto ahora en el carácter esencialmente «extraplástico» del modern style. Toda utilización de éste con fines propiamente «plásticos» o pictóricos no dejaría de entrañar para mí la más flagrante traición de las aspiraciones irracionalistas y esencialmente «literarias» de ese movimiento.” (Salvador Dalí: *De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’ style; Minotaure* n° 3 – 4, n° doble, imp. diciembre 1933, pp. 69-76, 18 ilust., Fotografías de Barcelona por Man Ray. Fotografías de París por Brassai.)

63 Jean Cassou: *Le dadaïsme et le surréalisme; L’Amour de l’Art* n° 3 marzo 1934, pp. 337-340, p. 339

64 Fotografías de mujeres tratadas de “Histeria” por el Dr. Charcot, que los surrealistas publican con el pie de foto: “*Las actitudes pasionales en 1878*”. Planchas publicadas en: *Le cinquantenaire de l’hysterie (1878 1928)*, *La Révolution surréaliste* n° 11 marzo 1928, sin paginar

65 Salvador Dalí: *De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’ style; Minotaure* n° 3-4 impreso en diciembre de 1933, pp. 69-76, 18 ilust., p. 73

66 *Ibidem*, p. 73

se pone de manifiesto si se confronta con la postura oficial mantenida por los patrocinadores del arte y la arquitectura modernos desde *Cahiers d'Art*. En esta revista, el año 1929, se publica sin firma una reseña que comenta la aparición de un libro sobre el escultor catalán. Los términos con que se califica el trabajo de Gaudí son sorprendentemente agresivos y denigratorios, incluso sabiendo hasta qué punto a la arquitectura racionalista llegaba a disgustarle el modern-style tanto por razones estéticas como morales: “*Decir, que nosotros nos guardamos con pudor de hacer una alusión semejante a las aberraciones de nuestro estilo 1900*”⁶⁷ que, en comparación con las elucubraciones del autor de la “Sagrada Familia” son el buen sentido mismo. / Gaudí es el arquitecto que ha deshonrado la villa de Barcelona con sus numerosas construcciones que cubren de oprobio a todos aquellos que le han confiado su residencia. / (...) Este templo en vías de construcción sobrepasa en ridículo cuanto pueda imaginarse. (...) En definitiva, Gaudí no ha comprendido nunca lo que es la estática en la construcción e incluso no ha llegado a sospechar los requerimientos más elementales del arte arquitectónico.”⁶⁸ La redacción insistirá en esta postura cuando en el siguiente número se hace eco de una carta enviada por Nicolás Rubio Tudiri (arquitecto y paisajista balear cuyo texto sobre el Pabellón Barcelona de Van der Rohe aparecido en esta revista habremos de comentar más adelante), en donde defiende inequívocamente y con excelentes razones el valor de Gaudí; la redacción confunde errónea e interesadamente la finura y moderación del tono empleado por Tudiri Rubio, colaborador y buen amigo de la revista, con una confirmación de sus tesis.⁶⁹

Queden estos juicios tan opuestos sobre Gaudí como la más gráfica representación del corte radical que supone sobre todo para la crítica, normalmente lenta y torpe respecto a las aspiraciones y el devenir de los artistas, la aparición de la sensibilidad surrealista frente a los mitos más asentados del “modernismo” derivado de las interpretaciones racionalistas procedentes de las vanguardias de preguerra. Se hace también patente hasta qué punto el surrealismo fue, efectivamente, una revolución.

3. II. 2. Revoluciones y revelaciones surrealistas.



Algunos números parisinos de Dada de Tristan Tzara: a, b, c) Dada 3, Zurich diciembre 1918: portada; manifiesto dada 1918; contraportada; d) Dadaphone n° 7, París marzo 1920: portada.

Dada y surrealismo en París.

El ambiente Dada y el grupo de *Littérature*. Como bien percibía Jean Cassou, los límites entre el

67 Dalí escribió un texto titulado justamente “*Aberraciones del estilo 1900*” tal vez relacionado con esta reseña.

68 (Sin firmar): Gaudí; *Cahiers d'Art* n° 6 1929, Les Livres, pp. XVII-XVIII

69 (Sin firmar): À propos de Gaudí; *Cahiers d'Art* n° 7 1929, Livres d'Art, p. XXII

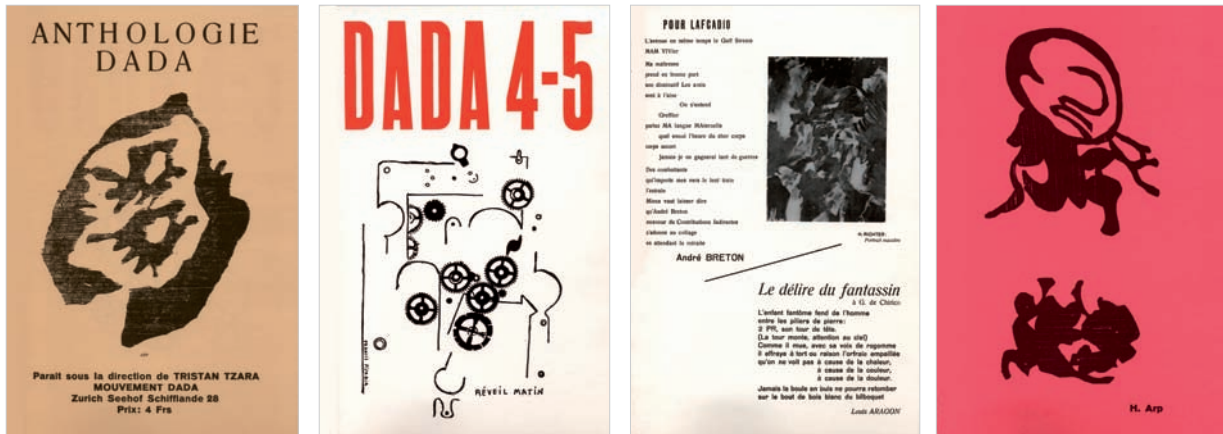
entramado Dada instalado en París tras la guerra y surrealismo son difíciles de trazar pudiéndose desde muchos puntos de vista hablarse con toda legitimidad de un único proceso que vincula ambas propuestas por encima de sus evidentemente diversos planteamientos y métodos. Así es particularmente en lo relativo a las manifestaciones públicas, revistas, exposiciones o espectáculos, en que los protagonistas de una y otra acción confluyen: en primer lugar, en la primera posguerra, alrededor de la acción dada; posteriormente, tras la formalización del surrealismo, alrededor del grupo de Breton o sus diversas escisiones. No puede, por lo tanto, considerarse *La Révolution surréaliste* como la primera publicación expresamente surrealista, sin tomar en consideración algunas de las revistas que la precedieron, con las que por otra parte, prácticamente compartió plantilla.



Revistas previas al surrealismo: a) SIC n°27 marzo 1918; b, c) Portadas de Littérature n° 5 y n° 6, 1922

Suele reducirse el dadaísmo parisino a sus dos grandes representantes, Picabia y Duchamp, y es justo, desde el punto de vista artístico, pues sus obras están entre las más relevantes de la primera mitad del siglo XX, pero fueron dos personalidades ajenas a grupos y reacias a cualquier asimilación, sin embargo, mientras el primero siempre se opondrá al surrealismo, el segundo colaboró, en ocasiones activamente, con las diversas publicaciones surrealistas y siempre permitió silenciosamente su integración en el entorno visual surrealista que, por otra parte, reconoció con admiración su magisterio, admiración probablemente solo compartida a tal nivel con Picasso. No obstante, el desembarco Dada en París no se vehicula a través de estos artistas sino de un grupo de poetas reunido alrededor de *Littérature* una revista creada en 1919 por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, sus primeros directores con quienes también colaboró Paul Eluard. Escritores todos ellos, provenían de anteriores experiencias editoriales que también aglutinaron muy diversas sensibilidades de las vanguardias. Especialmente *SIC*, titulada *Sons Idées Couleurs Formes*, fundada por Albert Birot que saca 54 entregas entre 1916 y 1919 y anuncia ya el tono, incluso recursos tipográficos explotados posteriormente por los Dada. También *Nord-Sud*, editada entre 1917 y 1918, en la que Apollinaire, como en *SIC*, y otros personajes muy vinculados al cubismo, Reverdy o Max Jacob por ejemplo, confraternizaban con los jóvenes directores de *Littérature* citados. La vanguardia bebía de fuentes comunes en París, aunque aún no estamos ante la desestabilización consciente y sistemática emprendida por el dadaísmo. “Completamente impregnadas de cubismo y de futurismo, estas dos revistas presentaban ya un carácter subversivo pero de un modo de alguna manera relativo, debido a sus tendencias modernistas (sic). Este carácter está más acentuado en la revista *Littérature* (cuyo título significaba, por antifrasis ‘Anti-Littérature’”⁷⁰ La historia de las vanguardias parisinas de guerra y posguerra se escribe especialmente bien a través de la de sus revistas. Así lo observaron ya los colaboradores de *L'Amour de l'Art* en su “*Historia del arte contemporáneo*”, a la que pertenece esta cita y muchos otros precisos e inapreciables detalles aportados por quienes vivieron en primera persona los acontecimientos.

70 Germain Bazin: *Notice historique sur Dada et Surréalisme*; *L'Amour de l'Art* n° 3 marzo 1934, pp. 340-342, p. 340 (*Histoire de l'art contemporaine*, Capítulo XII, *La nouvelle subjectivité*.)



Dada 4-5 Anthologie Dada de Tristan Tzara; Zurich 15 de mayo 1919: a, b) Portada y portada interior; c) Participación de Breton y Aragon; d) Página ilustrada por Arp.

El grupo que habrá de crear *Littérature* colaboró ampliamente en *Dada*, la revista de Tristan Tzara, concretamente en *Dada 3*—donde se publicó el Manifiesto Dada— en *Dada 4-5*, *Anthologie Dada* y en *Dada 7*, *Dadaphone*. No es, pues, de extrañar que *Littérature* se presente como una pieza más del entramado Dada que ahora, en 1919, adquiere un impulso definitivo con la llegada a la ciudad de Tzara. El grupo de *Littérature* organizará en su honor una de esas memorables veladas dadaístas que se repetirán a lo largo de 1920. De estas veladas, en particular las realizadas en la Salle Gaveau, o de otros eventos como *Le Salon Dada* de la Galerie Montaigne o la exposición Max Ernst en Au Sans Pareil, nos muestra imágenes el artículo “*Dada à Paris*” de la serie dedicada por Georges Hugnet a la historia del movimiento Dada en las páginas de *Cahiers d'Art*; un documento de primera mano verdaderamente imprescindible. Hugnet, él mismo colaborador en las publicaciones surrealistas de los años 30, otorga igualmente, una gran importancia a *Littérature* como nexo del grupo que, de hecho, promueve y alimenta las acciones del Dada parisino, grupo que coincide con la futura formación del surrealismo. Efectivamente, tanto en los pormenorizados relatos de las lecturas y representaciones Dada que ofrece Hugnet como en las fotografías o simplemente en los programas de los actos, Breton, Eluard, Aragon, Ribemont-Dessaignes, Soupault están presentes junto a Tzara, Dermée o, más ocasionalmente, Picabia siempre independiente desde sus revistas *391* o *Canibale*.

Respecto al ambiente de aquellas manifestaciones, puede encontrarse actualmente suficiente literatura, aunque no el siguiente testimonio inédito que ofrece el texto de Hugnet —a su vez también, sorprendentemente, documento inédito: “*Desde el punto de vista de la puesta en escena la exposición de Max Ernst fue un éxito. Cedo la palabra a un periodista de la época, d'Esparbès: 'Con el mal gusto que les caracteriza, los dados han acudido en esta ocasión al recurso del espanto. El escenario estaba en la cava y, con todas las luces apagadas en el interior del local, subían por una trampilla gemidos... Otro bromista, escondido detrás de un armario, injuriaba a las personalidades presentes... Los dados, sin corbata y guanteados de blanco, pasaban y volvían a*



Georges Hugnet: Dada en París, Ref. en nota 71, Primera página del artículo, Cahiers d'Art 1934, p. 111.



PREMIER CLICHÉ À DROITE :
PHOTOGRAPHIE PRISE PENDANT LA REPRÉSENTATION DE :
« LA DEUXIÈME AVENTURE DE MONSIEUR AA L'ANTIPIRYNE »
PAR TRISTAN TZARA (FESTIVAL DADA, SALLE GAVEAU, 1920).
DE GAUCHE À DROITE : A. HUGNET (HUGNET), T. TZARA (LE
CHATEAU D'ANTIPIRYNE), L. ARAGON (AA), TH. FRANKEL
(SANTINI), M. M. BUFFET (M. M. INTERLUPTON), P. ELIARD
(M. AINSOUPHON), DEVANT : G. RIBEMONT-DESSAINES (TZARA).



PHOTO PRISE PENDANT LA REPRÉSENTATION DE : VOUS MOULÉREZ
SAATCHI PAR A. HUGNET ET PH. SOUPAULT (SALLE GAVEAU, 26 MARS 1920).
DE GAUCHE À DROITE : P. ELIARD (HUGNET), PH. SOUPAULT (LA GENDRE),
A. HUGNET ET TH. FRANKEL.



ANDRÉ BRETON LISANT À LA SALLE GAVEAU, LE « FESTIVAL
MANIFESTE PREMIER DE » DE F. PICABIA.

Los futuros componentes del grupo surrealista en el Festival Dada, Salle Gaveau, mayo de 1920, Ref. en nota 71, Cahiers d'Art 1934, pp. 110-111.

pasar, -André Breton encendía cerillas, G. Ribemont-Dessaignes gritaba a cada rato: 'llueve sobre un cráneo', Aragon maullaba, Ph. Soupault jugaba al escondite con Tzara, mientras que Benjamín Péret y Charchune se daban la mano a cada instante. En el umbral, Jacques Rigault contaba en voz alta los automóviles y las perlas de los visitantes...⁷¹ La militancia Dada del grupo de *Littérature* culmina en el número de mayo de 1920 de la revista dedicado enteramente a Dada con la publicación de "*Vingt-trois manifestes du mouvement dada*". Ese mismo mes el grupo alquila la Salle Gaveau para el *Festival Dada* que tuvo lugar el 26 de marzo de 1920, auténtica apoteosis del dada parisino. Allí actuaron casi todos los citados antes en la exposición de Ernst ante "*una sala a rebosar para ver a todos los dadas hacerse rapar el cabello en escena*", los dadas acabaron cubiertos, como el resto de la escena, de huevos lanzados por los espectadores; otros dicen que también trozos de carne. El artículo de Hugnet ofrece



FRANCIS PICABIA: « LA SAINTE VIERGE » (1920).

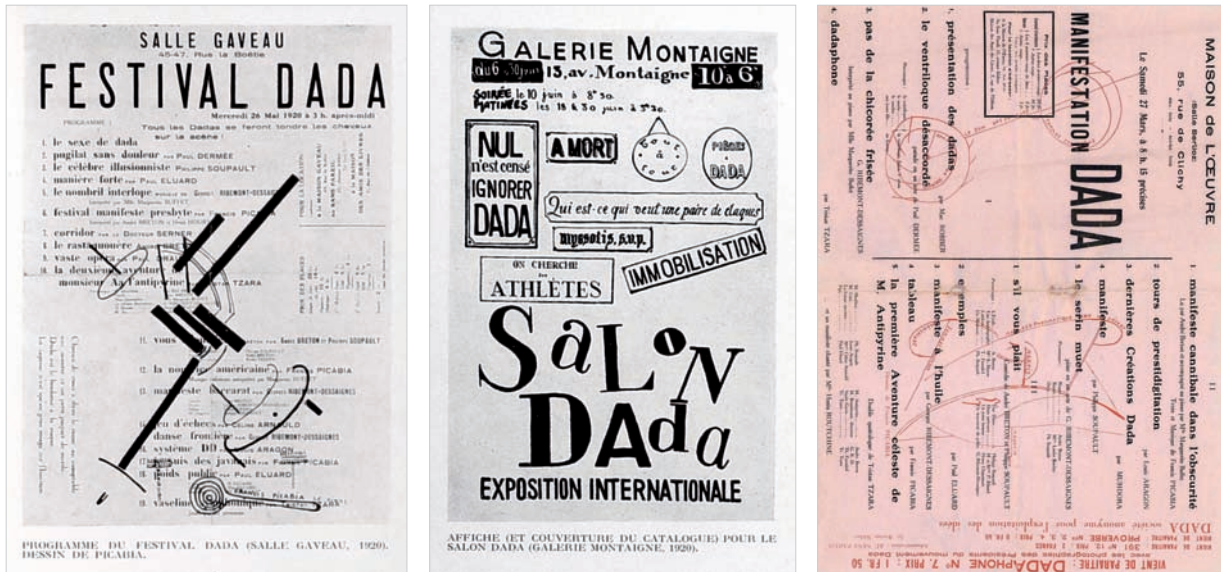
Obra de Francis Picabia, Ref. en nota 71, Cahiers d'Art 1934, pp. 110.

algunas imágenes de la "función", entre ellas la representación de "*La deuxième aventure de M. Aa l'antipyrine*" de Tzara, antes de desatarse el furor del público; aunque ya aparece algo inquieto. En la siguiente manifestación pública del grupo, una exposición permanente en la Galerie Montaigne el mes de junio de ese mismo 1920, el grupo comienza a sufrir disensiones; aunque se contaba ya con obras suyas, Duchamp declina participar con el célebre y misterioso telegrama enviado desde Nueva York: "*Peau de balle*", y sus obras son sustituidas, en una curiosa operación proto-conceptual, por los números que les habrían correspondido según el catálogo que se editó; Breton se inhibe igualmente de esta manifestación, según Hugnet, por encontrarla impropia de un grupo anti-literario y anti-artístico⁷², pero la historiografía posterior sitúa, por el contrario, a Breton en la facción moderada del grupo frente a Tzara o Ribemont-Dessaignes⁷³. Al poco también Picabia, que

71 Georges Hugnet: *Dada à Paris*, (V); *Cahiers d'Art* n° 9 1934, pp. 109-114, 12 ilustr., p. 113

72 Ibidem, p. 114

73 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme* n° 1 1966, p.24



Programas y carteles de las actividades del grupo Dada parisino: a, b) Programa del Festival Dada 1920 y Cartel del Salon Dada 1920, Ref. en nota 71, Cahiers d'Art 1934, pp. 110-111; c) Programa de Manifestation Dada, encarte de Dadaphone nº 7 marzo 1920.

nunca se involucró plenamente en estas actividades, abandona toda actividad de grupo. Mucho después en junio de 1922 y en la misma Galerie Montaigne, los dadaístas aún fieles organizan un último Salon Dada que acaba con fuertes discusiones solventadas con la disolución oficial del grupo tras una reunión general en el café Closerie des Lilas⁷⁴

Durante ese tiempo la actividad dadaísta, tal vez precisamente por la diversidad de sensibilidades, por sus disensiones y lucha de influencias, dio lugar a varias revistas de vida tan breve como intensa. Roger Vitrac o Jacques Baron, futuros colaboradores de las revistas surrealistas, que más adelante se inclinarán por Bataille en la bifurcación del surrealismo, fundan junto a otros escritores *Aventure* revista literaria simpatizante del dadaísmo pero interesada por la novedad moderna, que saca tres números entre noviembre de 1921 y enero de 1922. Vitrac por *Aventure*, Ozenfant por *L'Esprit Nouveau* y Breton por *Littérature* además de la *Nouvel Revue Française* participan en el Congrès de Paris, iniciativa de Breton para determinar “*las directivas y la defensa del espíritu moderno*”, se trataba de “*proceder a la confrontación de los valores nuevos, establecer la relación exacta de fuerzas presentes y precisar tanto como sea posible su resultante*”⁷⁵ Esta entente de Breton con el “modernismo” escandalizó al grupo dada o lo que quedaba de él. Tzara -distanciado ya desde el proceso dadaísta a Barrès-, aliado a Eluard, quien después devendrá inseparable de Breton, y a Ribemont-Dessaignes, se propone desbaratar el congreso y lanza en abril de 1922 el único número de *Coeur à barbe*; *Journal transparent*, donde participan Peret, Huidobro, Server, Duchamp (como Rose Sélavy) y Soupault en una última proclama dadaísta que rechaza con especial virulencia, de la mano de Tzara, la más mínima aproximación a *L'Esprit Nouveau*, por su, dicen, dogmatismo pretencioso y su culpable positivismo social⁷⁶.

Mientras tanto, *Littérature* había dejado de publicarse en agosto de 1921, justamente tras el número que dedicó íntegramente a las actas del proceso ficticio incoado por los dadaístas al escritor y prócer Maurice Barrès; este asunto que suele situarse como detonante de las primeras divisiones del grupo Dada, manifiesta una preocupación política muy propia ya del surrealismo y completamente ajena a Dada: Tzara y otros protestan y niegan toda forma de justicia incluso la impartida por Dada. La

⁷⁴ Germain Bazin: *Notice historique sur Dada et Surréalisme*; *L'Amour de l'Art* nº 3 marzo 1934, pp. 340-342, p. 341 (*Histoire de l'art contemporaine*, Capítulo XII, *La nouvelle subjectivité*.)

⁷⁵ André Breton: *Entretiens 1913-1952*, p. 75, en Yves Chevretil Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p.81

⁷⁶ Yves Chevretil Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 82

crisis afecta a la revista, puede decirse que la *Littérature* dadaísta termina ahí. La cabecera renace como una nueva serie en marzo de 1922, ahora, desde su nº 4 Breton aparece como único director y comienza una nueva etapa influida por el interés personal de su director hacia las teorías freudianas, el psicoanálisis y muy pronto las prácticas automáticas. Se renuncia a la inspiración de Dada y se perfilan ya netamente intereses propios del surrealismo como los “*sommeils médiumniques*” de Desnos y un progresivo interés por la ilustración y las artes visuales. En junio de 1924 ve la luz el último número de la revista que es declarado por ella misma “desmoralizante”; Vitrac titula su colaboración “*Mi colaboración en Littérature*” y tras el resto de la página en blanco, firma semejante vacío. Parecía que algo había acabado. Efectivamente, en diciembre de ese año 1924 se hace público el “*Manifiesto del surrealismo*” y nace también *La Révolution surréaliste*. El dadaísmo, desde el punto de vista grupal, ya es historia.



Portadas de *La Révolution Surréaliste*: a) nº 1 diciembre 1924; b) nº 4 julio 1925; c) nº 11 marzo 1928; d) nº 12 diciembre 1929.

Revolución-surrealismo-revolución.

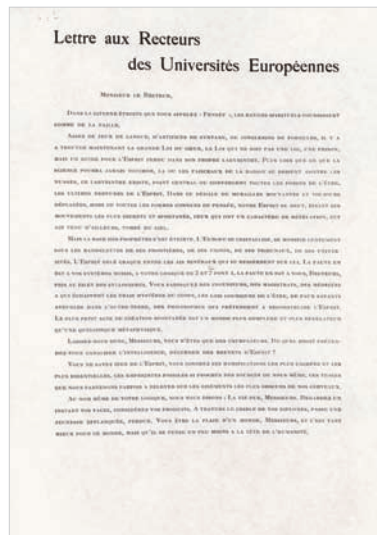
La Révolution surréaliste. Breton quiere evitar la confusión entre dada y surrealismo, y defiende su posibilidad simultánea. En consecuencia, rechaza la pretensión que, por ejemplo, manifestaba Cassou⁷⁷, de que el surrealismo es una evolución de Dada: “*Es por lo tanto inexacto, afirma Breton, y cronológicamente abusivo presentar al surrealismo como un movimiento salido de Dada o considerar la reorientación de Dada hacia el plano constructivo. La verdad es que en Littérature al igual que en las revistas Dada propiamente dichas, textos surrealistas y textos dada ofrecieron una continua alternancia.*”⁷⁸ Es importante, efectivamente, señalar esta pervivencia de Dada en los medios ya específicamente surrealistas como, sobre todo, en *La Révolution surréaliste*, pero también, de algún modo, en todos ellos. Considérese, entre los inagotables posibles ejemplos del espíritu dadaísta en estas publicaciones surrealistas, aquella imagen aparecida en la citada revista, que presenta lo que parece una conversación entre un hombre en camiseta y un cura; el pie de foto explica la escena: “*Nuestro colaborador Benjamín Péret injuriando a un cura*”⁷⁹

El formato elegido para la nueva revista que ha de aglutinar al grupo surrealista quiere distanciarse, no obstante, del de las revistas Dada. Algunas de las razones ya fueron expuestas más arriba y son en si mismas también un alejamiento de la actitud opuesta a la fijación de objetivos típicamente dadaísta, ahora hay que abordar la realidad en sus dimensiones más escamoteadas por la cultura y la moral y para ello hay que implementar los instrumentos de análisis pertinentes. Ciertamente, la propia revista es uno de los más importantes, pues la investigación surrealista solo puede avanzar mediante la confrontación de realidades,

⁷⁷ Refrescamos una cita anterior: “*Llegamos así al examen del Surrealismo que es, si se quiere, la fase especulativa y teórica de un movimiento del que Dada había representado el aspecto primario, práctico, ciegamente subversivo.*” Jean Cassou: *Le dadaïsme et le surréalisme; L'Amour de l'Art* nº 3 marzo 1934, pp. 337-340, p. 338

⁷⁸ André Breton: *Entretiens 1913-1952*, p. 62; en: Yves Chevrefrills Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*; Ent'revues, París 1993, p. 83)

⁷⁹ (Imagen) *La Révolution surréaliste* nº 8 diciembre 1926, p. 13



Páginas de La Révolution Surréaliste: a) Página de presentación, nº 1 1924; b) Proclama de Antonin Artaud, en el nº 3 1925; c) Ilustración de la portada, nº 9-10 1923

y esto es lo que ofrece la acción divulgativa y eventualmente escandalosa del surrealismo en la sociedad. Esos irrenunciables efectos de retroalimentación propiciados por la publicación periódica han de ser más efectivos si esta se dirige al público con la sobriedad y credibilidad de la exposición y la argumentación científica. Una revista científica contemporánea, *La Nature* de Éditions Masson⁸⁰, servirá de modelo a los primeros directores de *La Révolution surréaliste*, que rechazan tanto la tipografía dadaísta como el formato revista de arte. Esta sobria puesta en escena no impedía la inclusión, sobre todo en los primeros números, de proclamas y manifiestos del grupo y en estas páginas reaparecía la retórica literaria y visual de Dada, y para dejar clara esta variedad de tono e intenciones, las páginas correspondientes solían ser de colores diversos, recurso muy utilizado, por ejemplo, en la revista de Tristan Tzara, *Dada*.

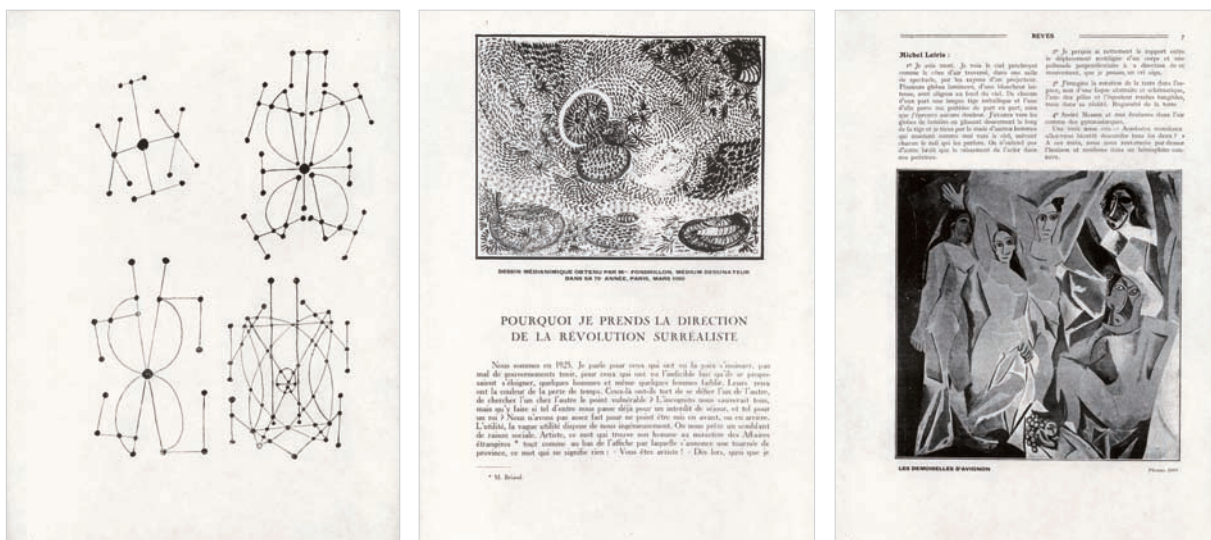
El origen literario. Aunque implícitamente, hemos comprobado hasta aquí algo bien conocido; que el grupo surrealista desde su etapa Dada estuvo formado casi exclusivamente por escritores. Poetas influidos por muy diversos intereses entre los cuales no era el menor una cierta tradición románica y simbolista: Sade, Lautremont, Rimbaud, Mallarmé, Roussel y otros; tradición que, por una parte renovaba sus formas a través de Apollinaire, pero que por la otra había que revisar a la luz de las actitudes opuestas a cualquier formalización de Dada. En esa disyuntiva las técnicas automáticas, los recursos tipográficos y aleatorios, eran ya técnicas que hacían posible una escritura. “*Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO*”, anuncia Breton en su Manifiesto, *los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.*”⁸¹ Es cierto que no tardarán en sumarse más artistas plásticos a Boiffard o Malkine—que, por cierto, a menudo participan en la revista como escritores—, pero muy pocos con el compromiso adquirido formalmente por estos dos artistas—algo después también por Tanguy— y por los poetas que, como vemos, firmaron ese primer manifiesto.



La Révolution Surréaliste, ilustración en el nº 8 1913, Ref. en nota 79.

⁸⁰ Importante sociedad editorial dedicada a textos científicos biológicos y médicos fundada en 1804 que mantiene su actividad.

⁸¹ André Breton: *Manifiesto Surrealista*; Visor, Madrid 2002, p. 34



Algunas páginas de relevancia artística en *La Révolution Surréaliste*: a) Picasso, nº 2; b) Breton toma la dirección, nº 4, p. 1; c) Picasso, nº 4, p. 7.

Se habían definido los conceptos del surrealismo en función de la actividad literaria. Las artes plásticas, cuando era el caso, se presentaban como surrealistas *avant la lettre*, baste pensar en De Chirico, Picasso, Paul Klee o el mismo Duchamp. Incluso Max Ernst, que acompaña desde el principio al grupo, o Miró que siempre mostró interés por él evitaron un compromiso cerrado. A muchos no les pareció que el estatus de las artes plásticas y el de la literatura, la poesía, debieran o pudieran responder a los mismos intereses. Así, aunque la dirección de los tres primeros números de *La Révolution surréaliste*, Pierre Naville y Benjamín Péret, introduce muchas ilustraciones de arte, se muestra escéptica con la posibilidad y conveniencia de una pintura surrealista: “*Nadie ignora ya que no hay pintura surrealista. Ni los trazos de lápiz librados al azar de los gestos, ni la imagen que reconstruye las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas, está claro, no pueden ser así calificadas. / Lo que hay son espectáculos. / La memoria y el placer de los ojos: ahí reside toda la estética. / Pensad que, de esta manera, el espíritu queda conminado a no admitir sino figuras invariablemente rectangulares: las esquinas, los bordes de un cuadro, el equilibrio, la altura y la anchura, etc...*”⁸² Naville, autor de esta línea, incide aún más en el breve texto al que pertenece esta cita en las limitaciones de las artes plásticas frente a la libertad de la literatura, y proclama en cambio la dimensión maravillosa del cine o de la fotografía que muestra “*ampollas del mundo*” desde las páginas de los periódicos.

Arte y surrealismo. La confianza de Breton en la imagen artística, en la pintura, era, sin embargo, grande y no hizo con el tiempo sino crecer, ampliándose con el descubrimiento del mundo de los objetos. Por la época de la aparición de *La Révolution surréaliste*, Breton frecuentaba a los pintores, entre ellos, según memorias propias, a André Masson, no puede extrañar que ante la obra de Picasso, Masson, Klee y muchos otros concibiese la posibilidad de un automatismo pictórico. En realidad, en el arte, un mayor o menor grado de automatismo siempre está presente en la caligrafía del artista, la cuestión era únicamente cómo superar su uso meramente instrumental. Por ello, aunque probablemente aún más para atajar la ascendencia que el misticismo radical de Antonin Artaud⁸³ estaba adquiriendo sobre la publicación con sus misivas panfletarias a los poderes públicos⁸⁴ y con su control de la *Oficina de Investigaciones Surrealistas* -influencia muy notable en la tercera entrega de la revista-, André Breton decide tomar la dirección de la revista que hace efectiva desde el nº 4. Esta entrega se abre con una gran

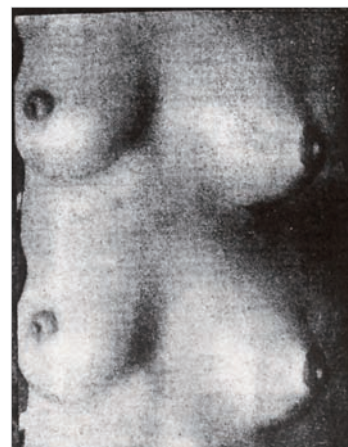
⁸² Pierre Naville: *Beaux-Arts; La Révolution surréaliste* nº 3 abril 1925, p. 27

⁸³ Su idea mística del surrealismo queda perfectamente expresada en su texto de “*La actividad de la oficina de Investigaciones surrealistas*” aparecido en el nº 3 de *La Révolution surréaliste*. Veamos un fragmento: “*Ningún surrealista es de este mundo, no se piensa en el presente, no cree en la eficacia del espíritu-estímulo, del espíritu-doctor y confía decididamente en el aspecto espiritual.*” Antonin Artaud: *L'Activité du Bureau de Recherches surréalistes; La Révolution surréaliste* nº 3 abril 1925, p. 31

⁸⁴ Varias “*Lettres*” aparecidas en el nº 3 de la revista dirigidas a diversos estamentos: al Papa, al Dalai-Lama, a los Médicos del Manicomio, a los Rectores de la universidades europeas, Abrid la prisiones, licenciad al ejército, etc

ilustración de lo que podía interpretarse como posibilidad inequívoca de un automatismo plástico, la lámina se identifica como “Dibujo ‘médiannimique’ obtenido por Mme Fondrillon, médium dibujante en su año 79, París, marzo 1909”. Bajo la imagen Breton titula su texto: “Por qué tomo la dirección de *La Révolution surréaliste*” Sugiere así su postura ante la discusión iniciada ya en el primer número de la revista y concretada, como hemos visto, por su anterior director Pierre Naville, sobre la posibilidad de una pintura surrealista. Algunas páginas más adelante, una gran reproducción de *Les demoiselles d'Avignon* anuncian de algún modo la decisión de ampliar el ámbito surrealista a las artes plásticas con el texto “*El surrealismo y la pintura*” publicado en los números 6 y 7 de la revista, marzo y junio respectivamente de 1926 (el texto será revisado en 1928).

En este texto Breton pone de relieve la inevitabilidad de lo visible, cómo lo real se impone a través del ojo, que *existe en su estado primitivo* y es *testigo salvaje*. A las sensaciones que aporta la visión corresponden *realizaciones espirituales* igualmente necesarias – “*La necesidad de plasmar imágenes visuales, existan estas o no antes de esa plasmación, está siempre presente*”- lo único que hay que determinar por lo tanto, afirma Breton, es el carácter y estado del lenguaje usado para establecer esas realizaciones, para construir esas imágenes, del mismo modo, por otra parte, que es necesario considerar el estado del lenguaje poético. Pero Breton confía especialmente en esa facultad capaz de transcribir la realidad mediante la imagen: “*Creo que puedo pedir mucho de una facultad que, por encima de todas las demás, me da una ventaja sobre lo real, sobre eso que vulgarmente se entiende por lo real.*”⁸⁵ Sin embargo, el muy estrecho concepto de imitación, impide a las artes plásticas cumplir sus posibilidades acerca de la realidad, para ello debe “referirse a un modelo completamente interior o dejar de existir”. Picasso, a quien se dedica gran parte del texto, habría rescatado la pintura del error imitativo, es el ejemplo de todo cuanto puede dar de sí el arte, el único, tal vez junto a Braque, que nunca permitió que el cubismo lo atrapase. Sería como haber sucumbido al sistema y ninguna disciplina es aceptable, ni la disciplina cubista, ni tampoco la disciplina surrealista, afirma el escritor. “*Se ha dicho que no hay tal cosa llamada pintura surrealista. Pintura, literatura, ¿qué son para nosotros ¡oh Picasso, tú que has llevado el espíritu no ya de contradicción, sino de evasión a su más alta cima! De cada uno de tus cuadros has hecho una escala de nudos, o mejor de las sábanas de tu lecho, y nosotros, y más probablemente tú con nosotros, solo deseamos ascender hasta tu sueño y volver a bajar. (...)*”⁸⁶ No hay debate posible acerca de pintura o literatura, cuando hay resultado sus límites dejan de existir ya que el viaje de conocimiento



Imágenes de *La Révolution Surréaliste*: a) Sin pie de foto nº 5, p. 15; b) Sin pie de foto, nº 2, p. 20; c) Sin pie de foto (Eugène Atget) nº 7, p. 6.

85 André Breton: *El surrealismo y la pintura*; (versión de 1928); en Herschel B. Chipp, op. cit., p. 431

86 *Ibidem*, p. 436

que propician es el mismo, así pues, afirma Breton, “(...) *le declaramos enfáticamente (a Picasso) uno de los nuestros, aunque sería tan imposible como desfachatado adaptar sus métodos al riguroso sistema de crítica que nos proponemos instituir.*”⁸⁷ Las artes plásticas quedan así en libertad para establecer sus propios métodos e instrumentos y su participación en la investigación surrealista no tendrá que estar sometida a criterios creados para el lenguaje literario; la, en definitiva, aspiración poética del surrealismo se cumple exactamente por igual en arte y en literatura.

Queda así definitivamente abierto el grupo surrealista al arte, no solo para la integración de los artistas en él, sino, sobre todo, para utilizar el arte como una de las plataformas más efectivas de la acción surrealista, casi como una verdadera puesta en práctica de lo que la literatura mantiene en la imaginación. Los artistas tendrán por lo tanto una gran autonomía dentro del ambiente surrealista, y una ascendencia cada vez mayor que sin duda culmina con la avasalladora personalidad de Dalí ya en los años 30.

Esto no implicó que las revistas mermasen su fuerte carga literaria o se deslizaran hacia formatos críticos aplicados al arte, como ya se indicó, el arte simplemente está, como está un poema o una transcripción onírica. Es el caso, por citar el que más podría recordar a la paginación de una revista de arte, de la serie de dibujos “*Constelaciones*” de Picasso que presenta *La Révolution surréaliste* en su nº 2 ocupando dos páginas contiguas, por lo demás, como prácticamente la totalidad de las imágenes artísticas de esta revista no mantiene relación temática alguna con los textos.

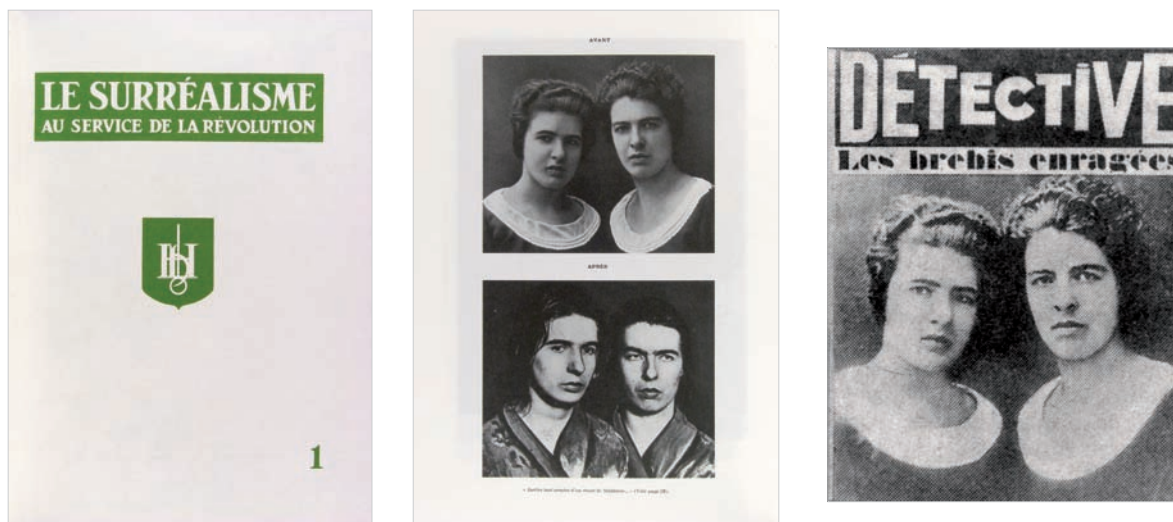
Estos dibujos de Picasso están directamente relacionados con sus primeras experiencias escultóricas posteriores a los relieves cubistas, concretamente con las construcciones que darían lugar a *Monument à Apollinaire*. Por citar algunos de los escasísimos ejemplos artísticos relacionados con la escultura puede repararse también en un relieve cubista picasiano -una de las rarísimas veces que aparecen en las revistas- y un collage de objetos del mismo autor como casi única representación de obras que pudieran relacionarse con la escultura contemporánea. Fuera de ellas, tan solo una fotografía identificada como *Sculpture*, perteneciente a Man Ray y un relieve de Arp. Más corriente es, en cambio, la presencia de imágenes de maniquís y autómatas.

Le surréalisme au service de la Révolution. (*Le Surréalisme ASDLR*). *La Révolution surréaliste* culmina su andadura con su número 12 del 15 de diciembre de 1929. Para entonces *Documents*, revista dirigida de hecho por George Bataille, se había convertido en un nuevo foco de interés para muchos miembros del grupo surrealista que publicaban en ella habitualmente. Breton publica en ese número 12 su “*Seconde manifeste du surréalisme*”, auténtica llamada al orden que él instituye ante las tensiones y crecientes actividades independientes de los miembros del grupo surrealista. El ataque más frontal y estratégicamente decidido es para Bataille, que en realidad nunca tuvo nada que ver con el grupo bretoniano, y con él, para cuantos se habían embarcado en el original y poderoso proyecto de su revista. En este manifiesto también se expresa el creciente interés de Breton por concretar el compromiso revolucionario del grupo surrealista haciéndolo socialmente efectivo de algún modo. El Segundo Manifiesto desencadena y al tiempo oficializa la fractura definitiva del grupo, ahora más tiránicamente bretoniano que nunca, que pierde a algunos de sus más brillantes y antiguos miembros, y propicia una refundación que, como siempre, se hace efectiva alrededor de un nuevo proyecto editorial. La revolución surrealista se compromete ahora explícitamente con la dimensión social anticipándose así a la complejidad e intensidad política de la década que entra, y resurge como *Le surréalisme au service de la Révolution* (*Le Surréalisme ASDLR*)⁸⁸ una nueva revista que comienza su andadura haciendo pública profesión de fe de acatamiento, por una parte a Breton, su director, con un panfleto firmado por el nuevo grupo⁸⁹, por otra a la Tercera Internacional

87 Ibídem, p. 436

88 Solía reducirse de tal modo el extenso título y aquí se respetará esa tradición.

89 “Decididos a usar y abusar en cualquier ocasión de la autoridad que da la práctica consciente y sistemática de la expresión escrita u otra, solidarios en todos los puntos de André Breton y resueltos a poner en práctica las conclusiones que se imponen a la lectura del Segundo manifiesto del surrealismo, los abajo firmantes que no se hacen ninguna ilusión sobre el interés de las revistas



a, b) Le Surréalisme ASDLR: Portada constante de la revista; Página de imagen del nº 5 1933. Comentario gráfico alusivo al crimen de las hermanas Papin, “*Surgidas completamente armadas de un canto de Maldoror*”, p. 28; c) Las hermanas Papin en la portada de la publicación *Détective*.

como demuestra el telegrama con que contestan a una asociación literaria soviética y que es reproducida en la primera página del primer número como inequívoca toma de posición: “*RESPUESTA: Camaradas si el imperialismo declara la guerra a los soviéticos nuestra posición será conforme a las directivas de la Tercera Internacional posición de miembros del Partido Comunista Francés / (...) / En situación actual de conflicto no armado creemos inútil esperar para poner al servicio de la revolución los medios que son más particularmente los nuestros.*”⁹⁰

Contra lo que estos compromisos pudieran hacer presentir la revista mantiene intacto el carácter culturalmente subversivo del movimiento y gana ciertamente en efectividad con sus constantes alusiones a circunstancias sociales y políticas concretas sin por ello renunciar a sus intereses poéticos surrealistas. Por lo demás, el compromiso político cerrado y militante al lado del PCF es más voluntarista que real, si por real se entiende cualquier sombra de colaboración con el Partido comunista. Pocas posibilidades podían tener al respecto un grupo de brillantes y altivos hijos de la burguesía que por lo general mantenían un distante desprecio por el trabajo y la derivación económica de las actividades intelectuales. Ya en 1927, Breton y otros del grupo se habían afiliado al PCF y casi inmediatamente fueron invitados a abandonar el partido, ahora las relaciones no serán mucho mejores; conminado a desautorizar un artículo de Dalí, Breton se niega y hace pública su discusión con la Comisión de Control del partido comunista contraviniendo la norma de mantener secreto de tales cuestiones internas. Algo después será expulsado de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, dependiente del Partido comunista. Sin duda el compromiso político de Breton y el grupo surrealista era más un modo de permanecer anclados en lo real, de comprometerse formalmente y concretar su acción más allá del ámbito estrictamente poético o artístico, que de atenerse verdaderamente a la política de partido. Se trata sin duda de una contradicción tan pertinaz como consciente por parte de los surrealistas, Jacqueline Leiner lo expresa como sigue: “*Al descubrimiento de nuevas tierras, pero con el deseo de incidir con todo el peso sobre el devenir del hombre, solo la acción política se les presentaba a los colaboradores de Le surréalisme ASDLR como solución para escapar de la utopía artística, para hacer realidad sus sueños.*”⁹¹

“artísticas y literarias”, han decidido aportar su concurso a una publicación periódica que, bajo el título de LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION, no solamente les permitirá responder de un modo actual a la canalla que hace profesión de pensar, sino que preparará la reorientación definitiva de las fuerzas intelectuales de hoy en provecho de la fatalidad revolucionaria. / Maxime ALEXANDRE, ARAGON, Joe BOUSQUET, Luis BUNUEL, René CHAR, René CREVEL, Salvador DALÍ, Paul ELUARD, Max ERNST, Marcel FOURRIER, Camilla GOEMANS, Paul NOUGÉ, Benjamín PÉRET, Francis PONGE, Marco RISTITCH, Georges SADOUL, Yves TANGUY, André THIRION, Tristan TZARA, Albert VALENTIN.” (Panfleto en tinta roja anunciando la salida de la revista. Además aparece en el interior de la publicación: Déclaration, colectivo (los firmantes), *Le Surréalisme ASDLR*, nº 1, julio 1930, p. 41)

90 *Le surréalisme au service de la Révolution*, nº 1, julio 1930, p.1

91 Jacqueline Leiner, Introducción de la reimpresión de *Le surréalisme ASDLR*, Jean Michel Place, París 2002, p. v



Páginas de imagen de *Le Surréalisme ASDLR*: a) Fotograma de *L'Age d'Or*, nº 1 1930; b) *Congreso soviético internacional de la infancia*, nº 2 1930

De cualquier modo, esta necesidad de acción política, dimensión en definitiva ética, de Breton no era precisamente una prioridad para otros, en particular para Dalí que, sin embargo, adquiere desde el primer número⁹² una relevancia extraordinaria en la revista, tanto con sus textos como por la obra, hasta el punto de resultar un auténtico contrapeso del propio Breton. “Puede considerarse, pues, a Breton y a Dalí, como los dos polos antitéticos y complementarios del surrealismo de los años 30, el primero asumiendo la dimensión ética y política del movimiento bajo la égida de Marx y el segundo encarnando su lado ‘más freudiano’”⁹³ El propio Breton, antes de la célebre condena pública de 1939 y a pesar de indudables diferencias con el joven Dalí, muestra con hechos, la destacada presencia del pintor en *Le surréalisme ASDLR* o *Minotaure*, y también expresamente, su reconocimiento a la aportación daliniana: “La experimentación surrealista ha sido recuperada totalmente gracias al magistral impulso que le ha dado Salvador Dalí, cuya excepcional ebullición interior ha sido para el surrealismo durante todo este período una fermento inapreciable.”⁹⁴ Considerando la diversidad de sensibilidades presente en *Le surréalisme ASDLR*: poetas radicalmente independientes como Tzara, Éluard o Char; artistas (pintores, escultores, cineastas, fotógrafos); polemistas feroces como Aragon, Péret o Crevel (*Señor, tengo el honor de informarle que le tengo a usted por un puerco y un c...*); comunistas radicales que asumirán el activismo político de la revista, y muchos otros inclasificables como Callois, Duchamp, etc.; Jacqueline Leinier, prefiere identificar la figura de Breton como un mago, un alquimista capaz de fusionar en el crisol de su publicación tal disparidad.⁹⁵

Dalí representa el lado freudiano de la revista y del surrealismo posterior a la ruptura de 1929, pero también el reforzamiento de su faceta artística. Tras el conocido episodio del panfleto “*Un cadavre*”, que consume tal ruptura, y otros desencuentros anteriores, la nómina de poetas del grupo se reduce, pero no la de artistas. Mientras ninguno de los escritores que recalieron en *Documents* colaboró después en *Le surréalisme ASDLR*, varios artistas sí tuvieron presencia en ambas publicaciones. La nómina de artistas presentes en la revista no es, en todo caso, excesiva y de cualquier manera sería inferior en variedad a la de la anterior revista del grupo. Pero tanto por la distribución de imágenes como por la selección de artistas, aporta una dimensión artística a la publicación que *La Révolution surréaliste* nunca alcanzó.

Respecto a la distribución de ilustraciones, la totalidad de las imágenes se concentra en páginas completamente dedicadas a ellas dispuestas al final del fascículo, siendo muy escasas y nunca fotográficas

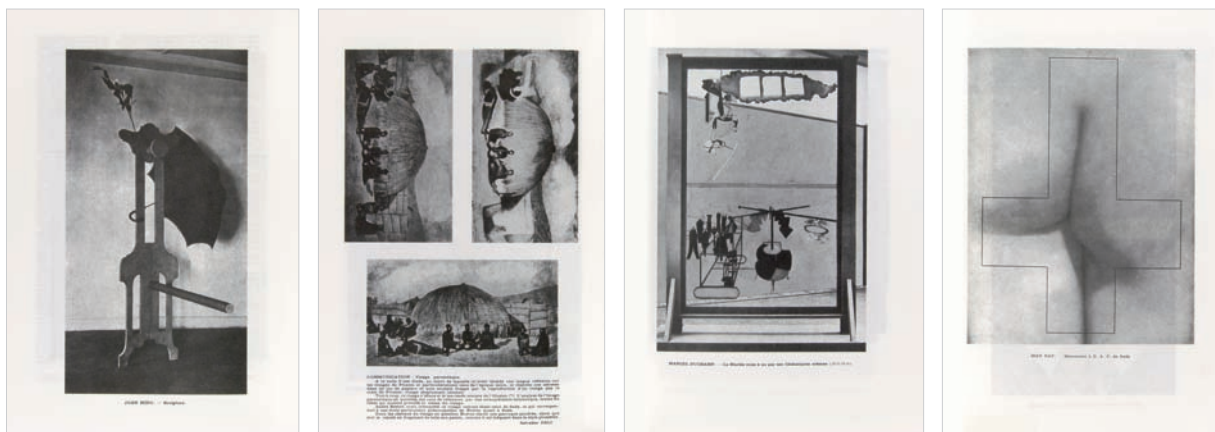
92 Ya en el primer de *Le surréalisme ASDLR*, Dalí publica un texto fundamental para el arte surrealista “*L'ane pourri*” donde expone un primer apunte de su método paranoico-crítico, también varios fotogramas de *L'Age d'Or* recién estrenada y *L'Homme invisible*, pintura que ilustra su teoría sobre la imagen de múltiples figuraciones o alucinación paranoica

93 José Vovelle, *Les années trente du surréalisme*, en **Années trente en Europe: Le temps menaçant 1929-1939**, Paris Musées, Flammarion, Paris 1997, p. 66

94 André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?* Conferencia de Bruselas, 1934, Obras completas, tomo II, Gallimard, Paris 1992, p. 255

95 Jacqueline Leinier, Introducción de la reimpresión de *Le surréalisme ASDLR*, Jean Michel Place, Paris 2002, p. viii

las distribuidas entre las páginas de texto. A menudo la imagen propuesta remite en su pie de foto a alguno de los textos del número pero la autonomía con que se muestran es completa y nada queda del carácter de algún modo ilustrativo que revestían las imágenes distribuidas esporádicamente entre los textos de *La Révolution surréaliste*. Esta apuesta por el valor autónomo de la imagen, por su discurso específico es plenamente consciente en *Le surréalisme ASDLR* y coincide en forma e intenciones con lo ya puesto en marcha desde comienzos de 1929 por su antagonista *Documents*, aunque desde luego no alcanza la decisión y efectividad que en el medio bataillano. En cuanto a la nómina de artistas, se caracteriza porque en esta segunda gran revista del grupo únicamente se aportan imágenes de obras de componentes del grupo o colaboradores muy activos, por lo tanto esos pintores asimilados al surrealismo desde *La Révolution surréaliste* o “*Le surréalisme et la peinture*” que como Picasso, De Chirico o Klee tuvieron preferencia en las páginas de la primera revista, desaparecen completamente en la segunda, sustituidos por Buñuel, Man Ray, Dalí, Tanguy, Miró, Giacometti, Valentin Hugo, Ernst, Duchamp, Magritte y los propios poetas con sus objetos y collage. El discurso de la revista, que es el del surrealismo, adquiere así una verdadera dimensión plástica que antes faltaba; esta clara intencionalidad se hace también evidente al considerar la alta proporción de imágenes específicamente artísticas que se incluyen; se diría que finalmente se les da voz a los artistas no solo con textos, aunque buena parte de los nombrados cuentan con textos en *Le surréalisme ASDLR*, sino también con su medio de expresión más propio. En lo relativo a la escultura, esta revista es el medio a través del cual se asiste al nacimiento y primer desarrollo de las prácticas escultórico-objetuales del surrealismo, esto tanto desde el punto de vista teórico con sus principales textos fundacionales, como desde el práctico, con una sorprendente proporción de imágenes de escultura y objetos surrealistas. En la parte dedicada en este estudio a Giacometti se analizarán estos contenidos.



Algunas páginas de imagen artística de *Le Surréalisme ASDLR*: a) Joan Miró, nº 3; b) Salvador Dalí, nº 3; c) Marcel Duchamp, nº 5; d) Man Ray, nº 5.

Le surréalisme ASDLR se sitúa así, respecto a este asunto, en un momento intermedio que culminará con *Minotaure*, sin embargo continuaría siendo erróneo confundirla con una revista de arte, estas se basan en la crítica de la obra artística, en ese sentido las revistas surrealistas son revistas, si se quiere, “artísticas” –en el sentido de que son en sí mismas arte o acción artística- pero no “de arte”. Pero precisamente por ello, como ya se ha indicado, su influencia en el arte es más esencial y profunda: “*Aunque su contenido permanece esencialmente literario, La Révolution surréaliste y Le surréalisme ASDLR han sido un importante banco de reflexión para una estética surrealista que ha marcado fuertemente a las artes plásticas.*”⁹⁶

El 15 de mayo de 1933 aparecen simultáneamente -como ya ocurriera en diciembre de 1931 con los números 3 y 4- los números 5 y 6 de la revista, última entrega de *Le surréalisme ASDLR*. Para muchos se trata, por así decir, de la publicación “clásica” del grupo surrealista, en primer lugar para el propio Breton que a pesar del extraordinario siguiente proyecto editorial, *Minotaure*, la recordaba así: “*Le surréalisme*

96 Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Ent'revues, Paris 1993, p. 89

ASDLR (...) es de lejos la más rica, en el sentido en que nosotros lo podemos entender, la más equilibrada, la mejor construida y también la más viva (de una vida exaltante y peligrosa). Es en ella donde la llama del surrealismo ha dado toda su medida: durante un tiempo unos y otros solo han mirado esta llama y no han temido consumirse en ella.”⁹⁷ Hasta esta revista, las publicaciones surrealistas, como en *Dada* y también las más recientes del arte abstracto, estaban sostenidas por el trabajo del propio grupo en todos los momentos de su redacción y edición, casi siempre también directamente por su aporte económico pues no se cubrían los gastos editoriales con las ventas. Los problemas económicos para una publicación cara de financiar como *Le surréalisme ASDLR*, pues ya tenía una cierta entidad editorial, y cuya distribución caía, unidos al fracaso político en su relación con el Partido comunista que de alguna manera desactivaba el proyecto que la motivó, dieron al traste con esta publicación en su tercer año y sexto número.

Expansiones surrealistas.

Minotaure. Iluminando el laberinto. Pero cabe preguntarse si el fin de *Le surréalisme ASDLR* no se consideró de alguna manera, sobre todo por parte de Breton, más simplemente como un ciclo cumplido.



Minotaure: a) Portada del nº 1 1933 debida a Picasso; b) Pintura rupestre, página perteneciente al fascículo etnográfico Dakar-Djibouti 1930-1933, nº 2 1933.

Lo cierto es que el grupo surrealista quedaba por primera vez sin órgano propio cuando, por consejo de Picasso, el editor Albert Skira le propone a Breton integrarse en un gran proyecto editorial cuya dirección artística estaba ya en manos del crítico de arte Émile Tériade, como sabemos, mano derecha en ese momento de Christian Zervos en *Cahiers d'Art* y muy bien relacionado con el grupo disidente del surrealismo agrupado en la para esas fechas ya desaparecida *Documents*, hecho muy relevante para el futuro proyecto que hallará en la revista de Bataille su primer modelo. Albert Skira y Tériade imaginan una revista compleja, no mera revista de arte sino implicada en múltiples campos de la cultura contemporánea y, eso sí, editada con gran ambición bibliográfica, con los mejores medios técnicos disponibles y la mayor belleza visual posible. Por lo demás, nunca se pensó en ponerla en manos de los surrealistas, esta estética, la más viva del momento, debía entrar a formar parte como elemento de esa cultura contemporánea; a Breton se le ofrecía una dirección compartida con Tériade, incluso en un primer momento con Bataille, quien junto a Masson imaginaria el nombre de *Minotaure* para la revista. En esas condiciones la implicación de Breton en el proyecto de una revista de lujo de intereses variados aparentemente orientada a una burguesía amplia y desde luego desprovista de carga política expresa, no gustó a sus compañeros⁹⁸. Estaba además el agravante de la importante penetración en su redacción del entorno bataillano. Éluard, que finalmente se sumará al proyecto, piensa en un primer momento que la colaboración con “esos golfos, nuestros peores enemigos”, en referencia a Bataille, Masson y allegados, pondría en grave peligro al grupo surrealista; Brassai -surrealista de primerísima hora, después uno de los fundamentos de la imagen de *Documents* y finalmente gran colaborador de *Minotaure*-, ve el peligro sobre todo en la vocación de lujo de la revista: “Y esta publicación suntuosa, (...) inaccesible a los

⁹⁷ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, pp. 155-156 en Yves Chevretil Desbiolles, op. cit., p. 87

⁹⁸ Chevretil informa en su estudio sobre las revistas, de una carta en la que Éluard transmite a Dalí los límites impuestos por Skira, quien nunca deseó comprometer en un sentido determinado la publicación: “Es necesario para Skira que su texto no sea en nada porNOgráfico (sic)” *Lettres à Gala 1924-1948*, Gallimard, París 1984, carta 173 (abril 1933), p.213

bolsillos proletarios, solo podía estar dirigida a la despreciable burguesía, a un medio de snobs titulados y adinerados, primeros mecenas y coleccionistas de obras surrealistas. Aceptar esta colaboración, esta colusión con el 'capitalismo' ¿no era traicionar sus principios, rebajarse? Estas cuestiones fueron ampliamente debatidas antes de aceptar la oferta de Skira y Tériade.”⁹⁹

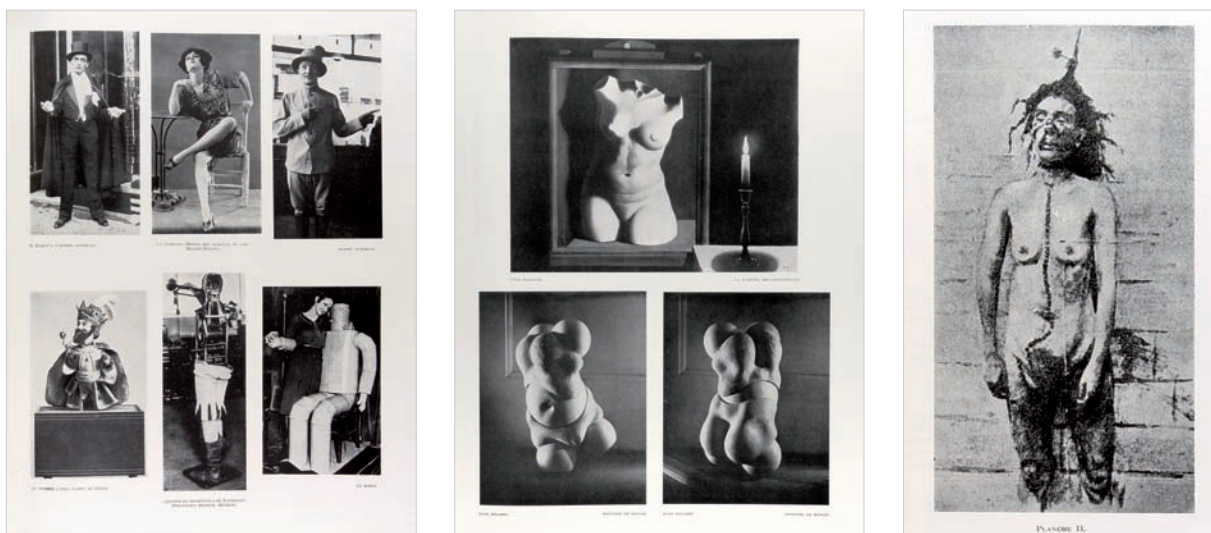
La versión que da de los orígenes de *Minotaure* José Pierre, uno de los más respetados especialistas en el surrealismo, se ajusta en términos generales a lo expuesto aunque con matices de interés. Según él, Albert Skira bien relacionado con algunos de los más prestigiosos artistas, como Picasso o Matisse, deseaba lanzar la más lujosa revista posible, capaz de competir e incluso eclipsar a *Cahiers d'Art*, indudablemente la principal competencia de semejante proyecto. Ante este reto considera una original fórmula, mezclar el arte moderno del que *Cahiers d'Art* daba inmejorablemente cuenta, con el escándalo que había, aunque en mucho más estrechos círculos, procurado notoriedad a las revistas bretonianas o a *Documents*. Tériade asume con entusiasmo la propuesta (sorprende cuando simultáneamente estaba implicado en *Cahiers d'Art*) y sugiere la colaboración de Breton y de Bataille -él siempre mostró interés por *Documents*-, una colaboración que no se hará efectiva, aunque sí y de forma muy relevante, la presencia del modelo temático y editorial de *Documents*. “*Breton y Bataille tendrían pues licencia para hablar de todo, salvo de sus ideas sociales y políticas. Y la única palabra prohibida sería sin duda, la que ellos tenían entonces en mayor estima: revolución.*”¹⁰⁰

Lo cierto es que cuando Breton decide aceptar el reto parece hacerlo convencido de la posibilidad de lograr que *Minotaure* se convierta en la nueva revista del grupo surrealista: ve en el proyecto de Skira una ocasión afortunada de renovar los objetivos del grupo al poder valerse de un medio al que se preveía amplia difusión internacional y de una inusitada calidad de imagen y tipográfica. Ante esto sus preocupaciones políticas quedan por el momento apartadas, aunque resurgirán en esta misma revista cuando asuma el completo control de la misma al final de la década. Tomada la decisión, Breton incluso anuncia muy destacadamente la próxima aparición de *Minotaure* en el último número de *Le surréalisme ASDLR*, lo hace reproduciendo una detalladísima página de sumario del primer número, y si se atiende tanto al subtítulo de la revista: “*Artes plásticas, Poesía, Música, Arquitectura, Etnografía y mitología, Espectáculos, Estudios y observaciones psicoanalíticas*”; como a la declaración de intenciones que aparece contigua al sumario del primer número¹⁰¹, se percibe hasta qué punto sus gestiones acerca de la revista que él quería habían tenido éxito y sido tenidas en cuenta. También, sin duda, la profunda influencia del modelo establecido por *Documents*. Que André Breton y su grupo lograron llevar a la revista desde el primer número a terrenos afines al surrealismo es un hecho como luego se verá, y por ello sorprende que, sin embargo la fuerte personalidad de Breton aceptase sin protesta conocida una dirección en la sombra pues hasta el número 9 de la revista, otoño de 1936, el único plantel gestor que figura es: Director-Administrador, Albert Skira; Director artístico, E. Tériade. Entre el número 10, invierno de 1937, y el 12-13, mayo de 1939 y último de la revista, el carácter surrealista de la publicación se oficializa de alguna manera con la desaparición de la facción de la crítica de arte, fundamentalmente de Emile Tériade; ahora el plantel es el siguiente: Director Albert Skira; Comité de Redacción: André Breton, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Maurice Heine, Pierre Mabille.

99 Brassai, **Conversations avec Picasso**, Gaullimard, París 1964, p.21 (en Chevretils, p. 136)

100 José Pierre, *André Breton et/ou "Minotaure"*, en catálogo de exposición: **Regards sur Minotaure. La revue à tête de bête**, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París/Ginebra 1987, p. 95

101 “*MINOTAURE publicará, la primera, la producción de artistas cuya obra es de interés universal. / Cada número comprenderá igualmente estudios sobre las tendencias artísticas que caracterizan los años presentes. Para ello recurriremos no solamente a los escritores especializados, sino también a los sabios y los poetas más representativos de la generación actual. / Sin embargo, MINOTAURE, no será solamente una revista de información. / Es imposible aislar hoy las artes plásticas de la poesía. Los movimientos modernos más característicos han asociado estrechamente estos dos ámbitos. MINOTAURE, queriendo insistir en este punto, publicará un gran número de textos literarios. / Los estudios de etnografía y de arqueología no serán solamente catálogos o simples descripciones de objetos. Intentará representar las circunstancias y las preocupaciones vitales a las que estos objetos respondieron, y esto con la contribución de la historia de las religiones, de la mitología y del psicoanálisis. / (...) / Es decir que MINOTAURE afirmará su voluntad de reencontrar, de reunir y de resumir los elementos que han constituido el espíritu del movimiento moderno para comprender su influencia, y que se aplicará, gracias a un intento de puesta a punto de carácter enciclopédico, a desescombrar el terreno artístico para devolver al arte en movimiento su dimensión universal. / MINOTAURE quiere ser una revista constantemente actual.*” Sin firma: Página de presentación, *Minotaure*, nº 1, 1933, sin paginación.

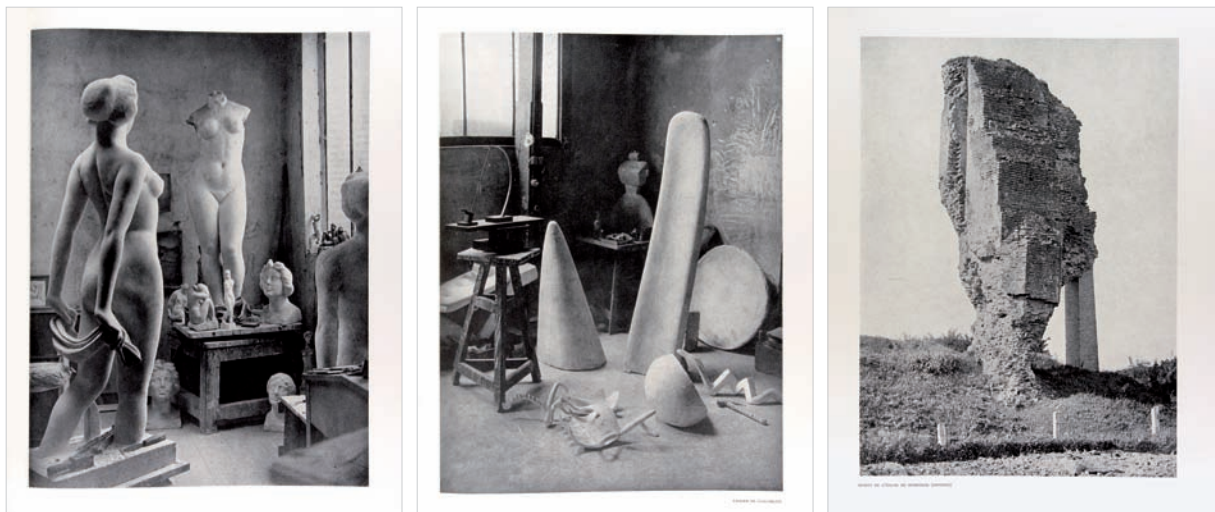


Páginas de *Minotaure*: a) Benjamin Péret: *Au paradis des phantômes*; n° 3-4 1933, pp. 29-35; b) Magritte y Hans Bellmer en: E. Tériade: *La peinture surréaliste*; *Minotaure* n° 8 1936, pp. 4-17; c) Imagen de: Maurice Heine: *Regards sur l'enfer anthropoclasique*; n° 8 1936, p. 41.

Albert Skira, pues, salvaguardando sus intereses editoriales, mantiene para sí la dirección de la revista durante toda su existencia, y la lucha por el control tendrá lugar fundamentalmente entre Tériade y Breton; Bataille que nunca demostró gran interés, abandona la revista ya en su segunda entrega, n° 3-4, después, en el n° 8 de la revista y en un momento de coincidencia política con Breton, escribirá su único artículo "*Montserrat*". El grupo surrealista al completo participa en esta auténtica conquista que no debió preocupar al editor al ver el creciente interés despertado por la nueva revista "casi" surrealista en que imperceptible pero muy rápidamente se estaba convirtiendo *Minotaure*. Al fin y al cabo lo que podía aportar Tériade era su visión y su crítica del arte formalista, la misma que él y Zervos instituían para el arte moderno a través de *Cahiers d'Art*, donde todavía en 1933, el surrealismo era, como hemos comprobado más arriba, objeto de desconfianza.

Efectivamente, una somera revisión del primer número de *Minotaure* revela una participación muy notable de autores del grupo de Breton. En primer lugar, el principal bloque del número, "*Picasso en su elemento*", debido a Breton por deseo expreso de Picasso y elemento fundamental para garantizar el éxito del lanzamiento de la nueva revista con dos de las máximas y más conocidas personalidades culturales del momento; pero también artículos plenamente integrables en la sensibilidad surrealista: Dalí y el texto definitivo sobre su método paranoico-crítico, Eluard, Masson, Heine, antropólogo experto en lo atroz, Brassai, dando con sus poderosas imágenes un significado surrealista a un artículo de Raynal, Lacan, Leiris. Al lado de este despliegue la crítica artística representada por Tériade, Raynal o Max Ráphael, o algunos dibujos de Matisse, quedan en franca minoría. El número dos de la revista aparece al mismo tiempo que el primero -afirma Chevretil que para impresionar a los 800 suscriptores con que cuenta Albert Skira al lanzamiento-, y está íntegramente dedicado a la expedición antropólogo-etnográfica, "*Misión Dakar-Djibouti 1931-1933*" convirtiendo repentinamente a la revista en una publicación estrictamente científica con artículos etnográficos, antropológicos, musicológicos, lingüísticos, firmados por muchos de los colaboradores más destacados y responsables de la visión etnográfica de *Documents*: Leiris, Riviere, Schaeffner, Griaule, etc. La belleza del documento que muestra los objetos de arte siempre referidos a su uso ritual, que transcribe ceremonias y músicas, introducía perfeccionadamente uno de los muchos recursos puestos en pie por la revista de Bataille. Puede decirse, por lo tanto que muchos aspectos de los surrealismos -por hacer referencia a la parte de Breton y a la de Bataille, aunque este último se retorcería con tal apelativo- están presentes ya desde esta primera entrega de *Minotaure* y que la crítica de arte formalista no tiene ni mucho menos esa relevancia.

Tériade, por lo tanto, cedió rápidamente terreno y se conformó desde entonces y hasta su último artículo en el n° 9 de 1936 con asumir la responsabilidad de buena parte de los artículos específicamente



Páginas de *Minotaure*: a, b) Maurice Raynal: Dieu-table-cuvette; nº 3-4 1933. Talleres de Maillol y de Giacometti por Brassai; c) Benjamin Péret: Ruines: ruine des ruines; nº 12-13 1939, pp. 57-65.

dedicados a la pintura y escultura, compartiendo esta tarea crítica con Maurice Raynal, el otro crítico de arte de la revista. La competencia en la redacción para imponer una línea surrealista decidida a la revista será constante hasta lograr el control absoluto ya en los últimos números; Yves Chevrefils Desbiolles aporta en su estudio sobre las revistas parisinas este elocuente testimonio de Éluard: “*El número 3 de Minotaure puede determinar el logro de nuestros objetivos en esa revista, por ello, Breton y yo le dedicamos todo nuestro tiempo. Breton hace en este sentido un esfuerzo desesperado, ya sabes cómo hay que, sobre todo con Tériade, luchar por cada detalle.*”¹⁰²

Minotaure no era desde luego como las revistas revolucionarias y sin componendas que aglutinaron al grupo en los años 20, pero la perfección y efectividad visual –Dalí fue maestro en ello– con que la imagen se une a los extraordinarios y de variados intereses, textos, centuplica para bien y para mal su efectividad. El surrealismo entra así con ella en su fase de vulgarización y se convierte en moda cultural e imagen chic; *Minotaure* se convierte en fenómeno nuevo al lograr interesar a un público amplio e internacional sin renunciar a sus contenidos corrosivos. Recuerda en este aspecto el éxito de otra revista de estética comprometida como *L'Esprit Nouveau*, porque aunque *Minotaure* siempre recibió ataques de facciones supuestamente radicales del surrealismo que añoraban la dinámica casi clandestina de grupo y la libertad de la marginalidad, es difícil negar que supo mantener siempre su carácter experimental como demuestra cada uno de los artículos propuestos por los componentes del grupo surrealista: los de Péret, Breton, Dalí, Mabille, etc., más trabados y definidos en todos los aspectos pero particularmente en su relación con la imagen, que en anteriores medios. Incluso, en ocasiones, y sin duda por haber asimilado intereses bataillanos relativos al erotismo y la crueldad, la revista se presenta con la misma crudeza que sus antecesoras, incluida *Documents*; baste a este respecto reparar en un durísimo artículo como “*Miradas del infierno antropoclásico*” de Maurice Heine –todos los de Heine, colaborador ya en *Documents* lo son– con ilustraciones de cadáveres mutilados y descompuestos; pero en general, y en el sentido profundo que expresan, todos los que la revista dedica a etnografía, antropología, psicoanálisis, artículos de Leiris, Callois, Lacan, y otros. Los intereses surrealistas aparecían ciertamente envueltos en atractivo papel para regalo pero estaban allí.

Quienes reprochaban el aburguesamiento que suponía *Minotaure*, hacían sobre todo referencia a la ausencia de un compromiso político explícito –proclamas como “*El nacionalismo en el arte*” definen una clara posición política, aunque ya en 1939–, y al lujo de la publicación. Se reproduce así la controversia sobre si convenía o era posible introducir a las artes plásticas entre los intereses del surrealismo, porque en definitiva esta objeción, la del lujo, lo es hacia la imagen pues la cantidad y calidad de las ilustraciones

102 Paul Éluard, Carta a Gala Éluard, septiembre 1933; en Chevrefils, op. cit. p. 136



André Breton: Souvenir du Mexique; *Minotaure* n° 12-13 1939. Breton con Diego Rivera y Léon Trotsky

decidían el precio de la publicación. En este sentido *Minotaure* se entrega sin límite a la visualidad, es una revista para ver en la que no se conciben los artículos, sean del tipo que sean, sin un soporte visual directo, sin imágenes implicadas de algún modo con el texto o viceversa; es difícil escoger un ejemplo de ello, pero nos decidimos por reparar en el cuadernillo dedicado al viaje de Breton a Méjico¹⁰³ en el que el extenso discurso confiado a las imágenes es consustancial al texto y al tiempo plenamente autónomo, puede así verdaderamente “verse” el artículo. Hay que reconocer que a pesar de lo que se critica su autoritario dirigismo, Breton, va siempre un paso por delante del grupo, de sus prejuicios puristas, y hubo de ver en este aporte de la imagen (cada vez más fotográfica) una continuación coherente y necesaria para las publicaciones del surrealismo y útil en cuanto a la deseable efectividad pública que es objetivo de una revista.

Como se hizo expreso en muchas ocasiones desde las revistas del grupo surrealista, el formato de revista de arte y la propia crítica de arte producían un rechazo sin paliativos entre sus componentes, tuvimos ya ocasión de apreciarlo con un comentario de Breton. Sin embargo, a pesar de que lo hasta aquí expuesto tiende a una consideración, de facto, surrealista de *Minotaure*, no puede obviarse que nace principalmente orientada al arte moderno -Tériade, un crítico de arte, es el primero en hacerse cargo del proyecto-, se declara “*Revista artística y literaria*” y, como vemos en su declaración de intenciones, pone en primer lugar esta función acerca del arte del presente; solo después afirma su voluntad de no limitarse a la “información”, en alusión al estándar de las revistas de arte, comprometiéndose a contextualizar ese interés por el arte y constituirse en espejo siempre actual de su época¹⁰⁴. Y, ciertamente, el capítulo dedicado por *Minotaure* al arte es fundamental y en definitiva el más extenso entre tantos intereses dispersos de la revista; en todas las etapas y en cada número de la revista hay artículos o colecciones de imágenes de arte de un eclecticismo moderno que no difiere esencialmente de lo presentado por *Cahiers d'Art*, indudablemente un modelo para *Minotaure* en este aspecto. El arte surrealista estuvo desde luego especialmente bien representado, pero también muchos autores de estéticas más “modernistas”, incluso, en escultura algunos artistas del clasicismo moderno recuperando un eclecticismo estético que *Le surréalisme ASDLR* había desterrado a favor de la exclusividad surrealista. Pero la excelente representación artística en *Minotaure*, sigue sin convertirla en una revista de arte al uso, faltan dos elementos. En primer lugar el escaso desarrollo crítico. Los artículos de Tériade y Raynal prácticamente los únicos realmente

103 Andre Breton: *Souvenir du Mexique*, *Minotaure* n° 12-13, 6º año, mayo 1939

104 Ver nota 101 con el texto de la proclama.

vinculados a la crítica de arte, son sorprendentemente breves de texto, los de Tériade se resuelven casi siempre en una página para dar paso a continuación a otros 10 o 15 de imágenes sin más texto, no era esto lo habitual en las revistas de arte incluso en los artículos firmados por el propio Tériade por esas mismas fechas en *Cahiers d'Art*. Tampoco era habitual evitar casi sistemáticamente concretar la crítica en obras y artistas determinados y desde luego renunciar completamente al artículo monográfico -el único de este tipo es "*Picasso en su elemento*", pero Breton rechaza en su texto los recursos analíticos de la crítica de arte-; los artículos sobre arte de la revista plantean casi siempre cuestiones genéricas: "*Emancipación de la pintura*", "*La pintura surrealista*", "*Constancia del fauvismo*", "*Aspectos actuales de la expresión plástica*"; por citar títulos de Tériade en los que, en ocasiones como el último citado, apenas se llega a citar el nombre de un solo artista. Por ello, y porque a decir verdad estos críticos no parecían encontrarse en esta revista tan en su elemento como Picasso -habrá ocasión de comprobarlo al analizar sus textos en las partes correspondientes de este estudio-, el análisis de *Minotaure* desde el punto de vista de la crítica de arte contenida en sus páginas, es testimonial. Lo es desde luego en contraste con la intensidad que en otros aspectos desprenden las páginas de la publicación, pero también con lo que en ese sentido sí es capaz de ofrecer *Cahiers d'Art*.

"*La revue à tête de bête*", último sobrenombre de *Minotaure* ya plenamente surrealista, se presenta como documento complejo de una época compleja y en ningún aspecto, menos aún en el artístico, pretende encauzar o simplificar la realidad múltiple que presenta. El arte se integra como un elemento más que no se disgrega de la actividad de la época, que es y está en el texto. Probablemente las imágenes de arte más valiosas que aporta la revista sean aquellas en que la escultura aparece completa y conscientemente mediada por la fotografía que la representa -"*Picasso dans son élément*", "*Dieu-Table-Cuvette*"¹⁰⁵-, imágenes opuestas por definición a la crítica formalista.

Queda pues al criterio que imponga la rigidez clasificatoria, la decisión de si *Minotaure* fue o no una revista surrealista. Puede, no obstante, afirmarse que aquello que finalmente la caracterizo pertenece al espíritu surrealista, aunque sin duda sería abusivo e inadecuado calificarla como un medio propio del grupo surrealista. Habría que preguntarse si es tan relevante el control directo ejercido por el grupo surrealista sobre sus periódicos a la hora de calificarlos. Es cierto que fue total el ejercido sobre *Littérature*, *La Révolution surréaliste* y *Le surréalisme ASDLR*, pero el grupo tuvo otros modos de darse a conocer como tal grupo surrealista, otras estrategias que le permitieron contar de hecho siempre con una revista; aunque no le perteneciera. *Minotaure* es una suerte de fagocitación en la que el surrealismo supo enquistarse haciéndose permanente y



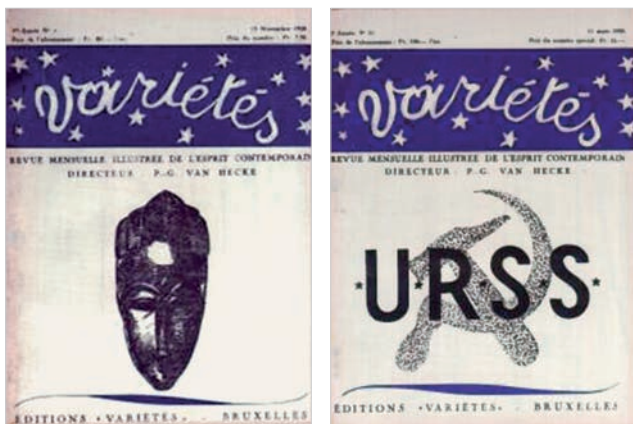
Minotaure: a) Bartolomeo Veneto, página sin referencia en texto, nº 11, p. 28; b) Marcel Duchamp, portada del nº 6 1935; c) Salvador Dalí, fuera de texto color del nº 10 1937.

105 Estos artículos serán ampliamente comentados más adelante.

finalmente usurpando completamente un proyecto inicialmente surgido del “modernismo”, es el caso más asombroso, pero Breton y su grupo supieron rentabilizar en más ocasiones la fascinación mezclada de desconfianza que despertaban. Lo pudimos comprobar ya en los dos, casi tres, números consecutivos de *Cahiers d'Art* entregados a la redacción de los surrealistas; recordemos solamente, pues esto ya fue visto en la parte dedicada a *Cahiers d'Art*, que dos de ellos, en nº 5-6 de 1935 y el nº 1-2 de 1936 cuentan con el plantel en pleno de poetas y artistas del grupo bretoniano y que ambos despliegan una más que evidente militancia grupal, proselitismo incluido con participación importante y triunfal del surrealismo internacional. En ambos, tras una única y testimonial participación de Chistian Zervos, André Breton, con la jerarquía que siempre hizo respetar, encabezaba la serie de artículos. El número “casi” surrealista es el aparecido entre los citados, el nº 7-10 de 1935: “*La obra de Picasso de 1930 a 1935*”; salvo la participación, en este caso muy destacada, de Zervos, el peso del fascículo cae también sobre los surrealistas.

Variétés: “*Le surréalisme en 1929*”. Excepcionalmente, pues se trata de medios editados en Bruselas, aunque de amplia difusión en París, se van a citar dos casos más de apropiación consentida de revistas por parte del surrealismo parisino. En primer lugar, un documento cuya celebridad no ha hecho más que aumentar “*El surrealismo en 1929*” título de un número especial de la revista Variétés, publicada entre mayo de 1928 y abril de 1930 con una rara regularidad mensual que dio lugar a 32 entregas ordinarias y un número fuera de la serie. Es necesario presentar aunque brevemente esta publicación que finalmente se ha asociado en su conjunto, no solo por el número citado, al surrealismo belga, la facción nacional sin

duda más relevante del movimiento, que estuvo siempre en estrecho contacto con el grupo parisino: E. L. T. Mesens, participe en París de Dada y después del surrealismo y personaje imprescindible del movimiento en Bélgica, Paul Nougé o Magritte participaron a menudo en el proyecto dirigido por Paul-Gustave Van Hecke. No deja de ser un indicativo importante de la proximidad de Variétés al surrealismo que justamente fuera distribuida en París por la Librairie José Corti, principal depositaria de las publicaciones periódicas y bibliográficas del grupo surrealista. Aunque la revista evita comprometerse con el surrealismo de forma expresa y se esfuerza por mantenerse



Portadas de Variétés: a) nº 7 2º año noviembre 1929, especial dedicado a Africa; b) nº 11 2º año mayo 1930, especial dedicado a la URSS.

independiente, el discurso más característico que ofrece está influido por ese movimiento; veamos estas tensiones en un fragmento extraído de una reseña dedicada en ella a la reciente aparición de “*Le surréalisme et la peinture*” de Breton, en la que además se manifiesta la perfecta consciencia del carácter ecléctico de la publicación: “*A pesar de las aspiraciones documentales de Variétés, a pesar de la elección ecléctica de los textos y de las reproducciones, las opiniones vertidas en esta revista no estarán, como tan a menudo ocurre, condicionadas por el grado de simpatía o de antipatía que tal movimiento o tal personalidad pueda tener por ella. Lo que nos permite hablar del libro que André Breton acaba de consagrar al ‘Surrealismo y la pintura’*”¹⁰⁶ Lo que se habla es evidentemente elogioso y en el bloque de imagen contiguo junto a fotografías de artistas y textos surrealistas se ofrece el retrato colectivo de 1922 *Le rendez-vous des amis*.

Variétés comienza, sin embargo, como un magazine de actualidad que mantiene un tono distendido y elegantemente frívolo para ocuparse de los asuntos más diversos. Bajo el subtítulo de “*Revista mensual ilustrada del espíritu contemporáneo*” Variétés, siempre con una atención extraordinaria a la imagen en cuyo discurso visual confía provocando chocantes contrastes, presenta a “Miss Belgium” a La Argentinita y el

baile español, tan chic en ese momento, automóviles, tendencias de moda y de decoración, acontecimientos de sociedad y deportivos. Junto a esto, y más con la imagen que con textos excesivamente comprometidos o experimentales, ofrece generalmente fuera de texto y todo comentario, imágenes de obras del arte más actual: Klee, Ernst, Arp, Ray, Picabia, Miró, por citar solo a los más implicados en el surrealismo aunque el arte moderno tenía igualmente cabida, o fotografía de autor y reportajes. Se daba noticia de exposiciones y especialmente de novedades cinematográficas ofreciendo preferentemente imágenes del cine más experimental: Murnau, Lang, Eisenstein, Dreyer, Man Ray, Buñuel, etc. Precisamente, mientras Bataille intentaba conseguir infructuosamente imágenes de la recién visionada *Un chien andalou* para su *Documents*, *Variétés* da, junto a *Cahiers d'Art*, una primicia impresa del film¹⁰⁷, incluida la imagen del ojo y la navaja que había perturbado especialmente al escritor y con la que quería ilustrar la entrada "Oeil" de su *Dictionnaire*.

"*Variétés*, por la imagen y por el texto refleja todas las cosas de la vida que interesan a los hombres y a las mujeres que desean ser de su tiempo"¹⁰⁸. *Variétés* resulta fascinante precisamente porque es un cúmulo de contradicciones. Al menos durante una primera época puede con justicia considerarse un medio orientado sin ambages a la burguesía ilustrada y esnob, el interés que manifiesta por presentar a la alta sociedad y la vida mundana en toda su gloria es muy notable. Por citar un solo ejemplo de su modo de hacerlo citemos

una serie fotográfica aparecida en su nº 3 correspondiente a julio de 1928: varias páginas con imágenes de bellas, ricas y elegantes jóvenes sobre imponentes automóviles o en sofisticadas poses. Pero este mismo ejemplo sirve para presentar el carácter moderno de la revista pues esas jóvenes al volante de potentes coches enlazan con la defensa que implícitamente asume la publicación del papel social de la mujer, muy manifiesta en el nº 6 de octubre de 1928 donde una extensa serie fotográfica presenta a destacadas mujeres del momento: vedettes célebres y grandes actrices como Garbo o Crawford, junto a escritoras o artistas como Gertrude Stein, Georgette Camilla, Thelma Wood, Marie Laurencin, etc. El número siguiente al citado, el nº 7 de 1928, da otra muestra del progresismo moderno que anima a la revista cuando en este importante fascículo dedicado íntegramente a África, muestra, como siempre mediante imágenes, un tono crítico con el colonialismo -algo característico de los surrealistas que siempre fueron feroces detractores del colonialismo, pero más atrevido en Bélgica una de las mayores potencias coloniales en África. En los cuadernillos de fotos, siempre separados de las páginas de texto pues se presentan en papel cuché, se mezclan imágenes de escultura africana -hay un excelente artículo sobre ese tema-, de tipos tribales del antiguo Congo belga y de sus danzas rituales, y junto a ellas, espeluznantes imágenes



Páginas de imagen de *Variétés*: a) Página del nº 7, 2º año noviembre 1929, dedicada a África; b) Página del nº 1, 2º año mayo 1929 dedicado al Mar.

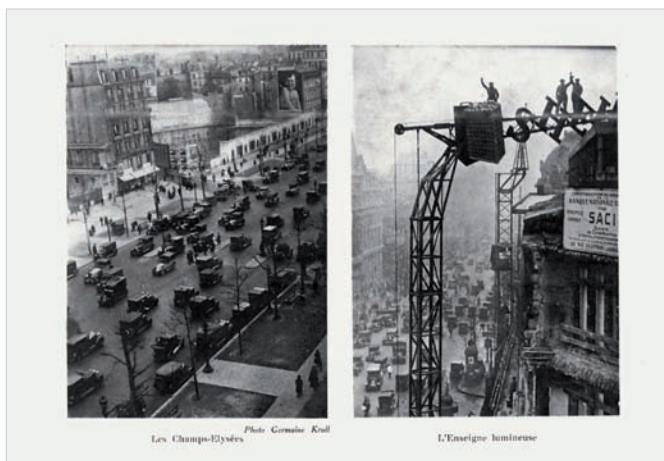
107 *Variétés*, nº 3, julio 1929, p. 208

108 Referencia publicitaria aparecida en *Variétés*, nº 5, septiembre de 1928

de ahorcamientos masivos de nativos cuyo único pie de foto dice: “*En algún lugar de África...*” Otra muestra asombrosa de la complejidad de la época de entreguerras de que es un extraordinario ejemplo esta revista, es, como ya hemos podido ver en otras publicaciones, la mezcla de admiración y temor con que se percibe la Unión Soviética; *Variétés* participa de ese sentimiento en el fascículo, nº 11 de mayo de 1930, que dedica íntegramente a la URSS y cuya portada es simplemente una gran hoz y martillo.

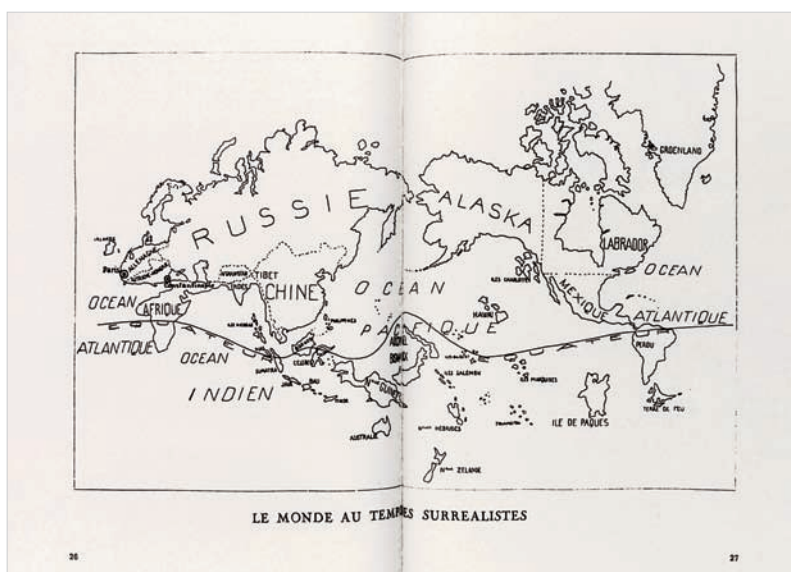
Para finalizar esta necesariamente somera descripción del carácter de *Variétés*, es necesario resaltar la gran importancia que la revista otorga la nueva fotografía de autor y en general a la imagen, coincidiendo en esto con algunos de los medios surrealistas pero muy especialmente, tanto por los autores habituales como por la distribución de páginas, con otra peculiar revista que a continuación se presentará, con *Bifur* publicación coetánea de *Variétés*. Valga como ejemplo la publicación en el nº 12 de abril de 1930 de fotografías inéditas de Eli Lottar pertenecientes a la serie “*Abattoir*” algunas de las cuales son célebres porque fueron publicadas en el nº 6 de noviembre de 1929 de *Documents*. Pero además de Lottar, que cuenta con otros excelentes reportajes en la revista, publican habitualmente, otros grandes fotógrafos, sobre todo vinculados al ambiente parisino de la época: Man Ray, con constantes apariciones y fotogramas de su film

“*L'Etoile de Mer*”, Germaine Krull, con varios reportajes, entre ellos el titulado “*Aux halles de Paris*” o el impactante “*Clochards*”, Eugene Atget aparece en el nº 8 de 1928 con cuatro páginas dedicadas en exclusiva cuando aún era una rareza por reconocer, Berenice Abbott y sus rascacielos neoyorquinos, incluso “modernos” como Moholy-Nagy o Florence Henri con sus imágenes especulares y proto-minimalistas. Con esta breve selección -pues hay más autores y sobre todo simplemente más fotografía anónima o de agencias de absoluto interés, imágenes imprescindibles de la época como, por ejemplo, el reportaje dedicado a un “*Congreso de Vagabundos*” que tuvo lugar en Stuttgart el mes de mayo de 1929 donde se dieron cita vagabundos de toda Europa- damos una idea de hasta qué punto, al menos desde la perspectiva de la fotografía, merecería la pena recuperar el proyecto de *Variétés*. Por otra parte, el uso de la imagen hecho por *Variétés* desde sus primeros fascículos de 1928 es tan decidido y original que es necesario plantear la posibilidad de que esta publicación este en la base de las prácticas que en este sentido perfeccionará *Documents* y usarán *Bifur* o *Le surréalisme ASDLR*.



Fotografía en *Variétés*: a) Página con vistas de París por Germaine Krull, nº 2, 2º año junio 1929 ; b) Fotomontajes de Albert Valentín, nº 4, 2º año agosto 1929.

Africa; El mar, las putas y los barcos; La magia; La pintura; El arte de alienados; La URSS. Fueron los temas a que se dedicaron monográficamente algunos de los fascículos más memorables de *Variétés* en su progresiva deriva hacia un creciente compromiso estético y político. A diferencia de estos números correspondientes al compromiso mensual de la revista, el número especial de *Variétés* “*Le surréalisme en 1929*” es un “*Hors serie*”, es decir fuera del compromiso de la suscripción. En él, el surrealismo parisino se hermana con el belga bajo la dirección efectiva de Breton; una serie de circunstancias propician este



Variétés, *Le surréalisme en 1929*; número fuera de la serie, junio 1929; a) Portada; b) Mapa subjetivo: El mundo en tiempos del surrealismo.

encuentro. *La Révolution surréaliste*, como se sabe financiada por el propio grupo bretoniano, había salido por última vez con su nº 11 en marzo de 1928 y la falta de fondos había impedido la publicación del siguiente número cuyo contenido, sin embargo, estaba ya configurado. Según Philippe Dewolf en su introducción a la edición facsímil de *Le surréalisme en 1929*, Bretón y sus allegados habrían entonces valorado la posibilidad ofrecida por sus colegas surrealistas belgas, colaboradores en la revista, de publicar bajo la égida de *Variétés*. Convencida gracias a su intermediación la dirección de la revista, se publica este número con un significativo cambio de diseño: el fondo de su orla de cabecera pasa, solo para este número extraordinario, de azul a rojo, el color de portada de *La Révolution surréaliste*. En cualquier caso, el grupo de Breton acabará financiando también en alguna medida esta entrega valiéndose para ello de fondos obtenidos de una edición clandestina de textos eróticos de Aragon y Péret ilustrados con fotografías pornográficas de Man Ray, el librito se titulaba “1929”¹⁰⁹

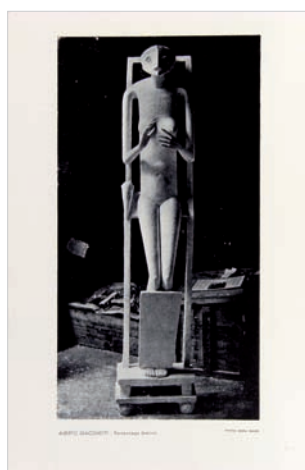
El sumario del fascículo no desmerece en nada a lo que podía esperarse de *La Révolution surréaliste*, comprende las principales plumas del grupo y textos de importancia que anuncian ya el segundo manifiesto y la ruptura consiguiente, así como la concreción de compromisos políticos. Será muy importante en este sentido y después constantemente citado y fundamental para el estudio histórico del grupo bretoniano, el texto firmado por Aragon y por Breton -aparece diferenciado del resto de la revista, como un encarte, en papel rosa y con paginación propia-, titulado “*Continuará. Pequeña contribución al dossier de ciertos intelectuales de tendencias revolucionarias (París 1929)*”. Tras recordar momentos relevantes en la conformación y acción del grupo (Congreso de París, *Un cadáver* (1924), *Carta abierta a Paul Claudel* y otros), recordando con especial detalle la asamblea en que Artaud y Soupault fueron expulsados¹¹⁰, se redacta una carta abierta pidiendo a personas concretas de un amplio entorno, comprometido o no directamente con el grupo surrealista, que definan su posición de cara a una acción unitaria y políticamente comprometida. A continuación, se transcriben las respuestas recibidas

109 Philippe Dewolf, *De la mascotte au cadavre*, p. 7-8, en "Le surréalisme en 1929", edición facsímil, Didier Devillez, Bruselas
1994

110 Se va a transcribir esta parte del texto por interesar al conjunto de este análisis sobre los medios del surrealismo: “Para fijar las ideas, relataremos el orden del día de una asamblea celebrada en el café ‘Le Prophète’ a finales de noviembre de 1926, asamblea que decretó la exclusión de Artaud y de Soupault. Nos parece que el texto de ese orden del día aclara bastante bien esos métodos que se nos reprochan y que serían más aceptados si se les conociera mejor. / I. Informe objetivo sobre la situación actual, por Roland Tual. (Este informe no será discutido.) / II. Examen de las posiciones individuales: a) ¿Son todas estas posiciones defendibles desde un punto de vista revolucionario? b) Hay una posición común. c) ¿Ciertas actividades individuales no la comparten? d) ¿En qué medida estas actividades individuales son tolerables? / III. Posibilidades de una acción futura del surrealismo: a) Fuera del partido comunista. B) dentro del partido comunista. / IV. Conclusiones. (A SUIVRE. Petite contribution au dossier de certains intellectuels a tendances révolutionnaires (Paris 1929), Louis Aragon y André Breton. **Variétés**, nº hors série “Le surréalisme en 1929”. Bruselas, junio 1929, pp. i-xxxii, p. i

a esta demanda -algunas de ellas ya célebres y entre las que no están, salvo excepciones, las solicitadas a personas del entorno de *Documents*-, y se comentan una a una: el Segundo manifiesto del surrealismo, sus críticas y excomuniones, está servido y toma su impulso indudablemente de este documento aparecido en *Variétés*.

El capítulo dedicado a la imagen sale notablemente reforzado en cantidad y calidad respecto a *La Révolution surréaliste*, manteniendo el formato propio de *Variétés*, lo que avala la idea antes señalada de una influencia directa en los próximos proyectos editoriales del grupo. Entre las numerosas imágenes de arte cabe destacar para este trabajo los dibujos y esculturas de Arp, pero además varios “cadavre exquis”, obra de Miró, Magritte, Ray, etc. La publicación presenta además muchas imágenes de interés surrealista como, sin buscar más, el extraño fetiche de la portada; también una serie muy completa de retratos fotográficos individuales de los componentes del surrealismo de parisino y belga o, en una misma página, los retratos de Trotsky y Freud. Pero sobre todo, la imagen que ha contribuido en mayor medida a la celebridad actual de este fascículo y de *Variétés* en su conjunto: “*Le monde au temps des surréalistes*”¹¹¹, una versión surrealista del mapa mundi donde el tamaño de los territorios es directamente proporcional al interés que despiertan en el grupo; lógicamente Europa apenas existe, como tampoco Estados Unidos o Canadá que desaparecen completamente, en cambio Nueva Guinea, Alaska, o los territorios esquimales son enormes, también la URSS o Méjico.



Documents 34. Intervention surréaliste: a) Portada del fascículo; b) Giacometti, Ref. en nota 115; c) Marcel Duchamp, p. 32; d) Yves Tanguy: En marge des mots croisés; pp. 61-63

Documents 34: “Intervention surréaliste”. La segunda apropiación consentida a que hacíamos referencia es otra revista de Bruselas de título cambiante. La cabecera *Documents*, que nada tiene que ver con la revista de Bataille, se hacía acompañar cada año de las dos últimas cifras del mismo. Fundada en 1933, *Documents 33* era una revista mensual caracterizada por su dedicación cinematográfica, “*Cine - Crítica literaria, artística y social*” era su subtítulo que indica el interés de vincular cine y estética. Su línea y formato atrajo rápidamente al entorno surrealista bruselense de manera que al año siguiente a su aparición *Documents 34* está bajo la dirección de E. L. T. Mesens, el animador del surrealismo aludido al comentar *Variétés*, que da un giro a la revista convertida ahora en el organismo del grupo belga: Nougé, Magritte, Souris, Scutenaire y él mismo. La prioridad cinematográfica y el filtro estetizante aplicado por la anterior dirección se termina y se urge a la acción política; Mesens escribe a Breton: “*Han terminado los tiempos de los Carlo Suarès, de los Derycke (secretario de redacción anterior) y de la charlatanería amable sobre cine de vanguardia, o de las vagas declaraciones simpático-comunistas.*”¹¹² El asunto que motivaba esta carta del 20 de marzo de 1934 era precisamente

111 *Variétés*, n° hors série “Le surréalisme en 1929”, Bruselas, junio 1929, pp. 26-27

112 “Intervention surréaliste” o la invención del surrealismo belga, Stéphane Massonet, introducción a la edición facsímil de “Intervention surréaliste”, Documents 34, Didier Devillez Éditeur, Bruselas 1998, p. 9

la oferta de Mesens a Breton de llevar a cabo en *Documents 34* una experiencia similar a la de “*Le surréalisme en 1929*”, Mesens precisa que el conjunto del número que le propone debería conformar un “*équivalente para este año de lo que fue ‘Le surréalisme en 1929’ de Variétés*”¹¹³ Ciertamente la situación del surrealismo durante esos cinco años había cambiado tanto como las condiciones culturales y políticas en toda Europa, la decisión tomada desde el segundo manifiesto y desarrollada en *Le surréalisme ASDLR* en el sentido de comprometer políticamente al movimiento, se presentaba cada vez más prioritaria ante los acontecimientos políticos y el avance conservador que comenzaba a manifestarse incluso ataques a la libertad de expresión que afectaban ya muy directamente las actividades del grupo como la prohibición de *L'Age d'Or* o de la novela colectiva *Violette Nozières*. Stéphane Massonet en su introducción a la edición facsímil de *Documents 34* “*Intervention surréaliste*” lo expresa como sigue: “*Estos diversos episodios concernientes a la libertad de expresión anuncian ‘Intervention surréaliste’, cuya aparición marcará de manera decisiva el paso de una vanguardia triunfante y revolucionaria de los años veinte, a los años treinta, que estarán inevitablemente marcados por la cuestión del compromiso político. Tras haber buscado la liberación con los medios del sueño, de la escritura automática y del cine, he aquí un surrealismo sombrío que deberá afrontar el fascismo radicalizando sus posiciones políticas.*”¹¹⁴

El nº 5 de *Minotaure* se imprime en mayo de 1934, es decir que estaba completamente confeccionado cuando el 20 de marzo Mesens le ofrece a Breton un número de su revista; hasta diciembre de ese mismo año no se imprime el nº 6 correspondiente al invierno de 1935. La ocasión que se le presenta a Breton y su grupo es, pues, de nuevo muy oportuna y ahora con un interés y una necesidad tal vez más acuciante que en 1929, pues recuérdese que la libertad en *Minotaure* limitaba con el tabú de expresar posicionamientos políticos, ahora ineludibles. “*Intervention surréaliste*” hace desde su propio título alusión a una acción efectiva, a un intervenir sobre la realidad. Coherentemente, el despliegue de visual es menor mostrándose en este sentido un documento mucho más sobrio y medido que el de *Variétés* de 1929, aquí predomina la reproducción de obras artísticas tanto del entorno parisino como del bruselense. De hecho el equilibrio entre las aportaciones de una y otra familia surrealista son relativamente equilibradas dando la sensación de que la participación belga mantiene un cierto control sobre sus aportaciones

y que la revista no ha sido entregada completamente a la dirección omnímoda de Breton, como si ocurriera con “*Le surréalisme en 1929*”. Entre las aportaciones artísticas destacan algunas presencias de la nueva generación del surrealismo representada por Balthus, Oppenheim o Brauner, también la de los artistas belgas particularmente las de Magritte que justamente abre el número con *L'Echelle de feu*. Pero si hay una imagen que se impone en el número es la fotografía de Dora Maar de *L'objet invisible* de Giacometti, titulado aquí como *Personnage féminin*. Pertenece al artículo que tal vez más ha contribuido a la celebridad de este número de *Documents 34* “*Ecuación del objeto encontrado*”¹¹⁵ de André



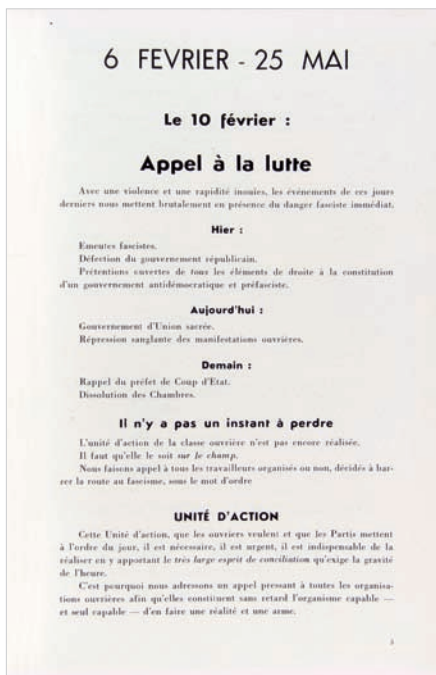
Documents 34. Intervention surréaliste: Gui Rosey: André Breton (poema), pp. 73-74. Ilustración del texto.

¹¹³ *Ibidem*, p. 17, nota 3.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 6-7

¹¹⁵ André Breton, *Equation de l'objet trouvé*, *Documents 34* “*Intervention surréaliste*”, Nouvelle série, junio 1934, pp. 16-24, 3 ilut.

Breton, artículo importante para la escultura que será debidamente presentado en el apartado dedicado a Giacometti. Hay sin duda otros artículos memorables como “*Última moda de excitación intelectual para el verano 1934*” de Salvador Dalí cuyo texto, como todos los de su autor, es bien conocido, vale la pena, no obstante, traer dos breves definiciones en él contenidas: “*Pintura: ‘Fotografía’ a mano y en color de la ‘irracionalidad concreta’ y del mundo imaginativo en general. / Escultura: Molde hecho a mano de la ‘irracionalidad concreta’ y del mundo imaginativo en general.*”¹¹⁶



Documents 34. Intervención surrealista: Proclama política, p. 5

Si la presencia artística en este número, al igual que la poética es importante, la política se presenta con una concreción en sus ataques expresos al fascismo que le convierten en un documento significativo sobre la posición política de las vanguardias de los años 30. Entre estos textos destaca “*Reflexiones orientadas a precisar la significación antifascista del surrealismo*” de Pierre Yoyotte donde tras analizar las condiciones del capitalismo en términos antes humanos y afectivos que económicos, y la respuesta ofrecida por los fascismos basada, dice Yoyotte, en el sentimentalismo asociado al mito de la juventud, intenta situar a los surrealistas entre las diversas articulaciones de la respuesta antifascista, defendiendo su papel en la construcción de una defensa contra la *manipulación de los sentimientos* propia del cristianismo y del fascismo, cuestión de fondo que considera tanto o más relevante que la económica: “*Pues como revolucionario, me agrada que se cree una sociedad tolerable. La moral del futuro no consistirá en suprimir los sentimientos sino en ser dueño de ellos y subordinarlos al deseo.*”¹¹⁷ Todas las contradicciones irresueltas surgidas entre el gran deseo y el gran amor surrealista -sus prioridades irrenunciables- y la dinámica revolucionaria basada en el materialismo dialéctico y la lucha de clases, afloran en este

como en todos los textos políticos del surrealismo. Ellos se saben en una situación compleja, su origen e intereses no facilitan una integración fácil en la lucha que creen necesaria, pero precisamente por ello su aportación es capaz de superar el horizonte de las condiciones meramente económicas e indicar lo que es más importante hacer: “*Todavía una vez más y por resumir alusivamente la significación política y social del surrealismo, de la cual a pesar de su adhesión al materialismo dialéctico no se ha rendido aún cuenta: los surrealistas no son obreros, no tienen necesidad de disimular serlo, pueden rendir sus servicios siendo quienes son; han nacido en la burguesía y como fenómeno centelleante de una luz poco viva, forman parte de lo que hay de más limpio en las clases medias, en Francia o fuera. (...) / Ante la carencia más o menos general, la actitud de los surrealistas y de algunos otros, se sitúa al inicio de lo que debe ser hecho.*”¹¹⁸ Concluye así su texto Yoyotte que nos da otra clave de lo que *debe ser hecho* en una de sus notas: “*Es la juventud quien ha hecho el fascismo, en virtud de una correspondencia existente en régimen capitalista entre las grandes fuerzas afectivas y las edades de la vida. Si la infancia es la edad del deseo, el estado adulto la edad del dinero, la juventud es la edad del sentimiento.*”¹¹⁹ La libertad y por lo tanto la revolución, es recuperar el deseo no reprimido asociado a la infancia.

¹¹⁶ Salvador Dalí, *Derniers modes de excitation intellectuelle pour l'été 1934*, Documents 34 “Intervention surrealiste”, Nouvelle série, junio 1934, pp. 33-35, 1 ilut.

¹¹⁷ Pierre Yoyotte *Reflexions conduisant à préciser la signification antifasciste du surrealisme*, Documents 34 “Intervention surrealiste”, Nouvelle série, junio 1934, pp. 86-91, p. 90

¹¹⁸ Ibídem, p. 90-91

¹¹⁹ Ibídem, p. 91, nota 5

3. II.3. Herejías, expulsiones y baja-realidad.

La “Querelle” del surrealismo.

Hacia la ruptura: *Segundo manifiesto del surrealismo*. Hasta aquí se han presentado los “*medios de intervención*” periódicos -como gustaba referirse Breton a las publicaciones del grupo- que fueran plataformas más o menos exclusivas del grupo surrealista comandado por André Breton, en sentido estricto único grupo situado tras ese epíteto. Pero el espíritu del que surgía el surrealismo, sus intereses y objetivos fueron compartidos en sus grandes líneas por muchos intelectuales y artistas que acabaron rechazando o que nunca acataron la disciplina grupal impuesta por Breton. En los ambientes vanguardistas, apasionados por definición, cualquier diferencia daba lugar a discusiones extremadas, así la reacción en cadena provocada por el *Segundo manifiesto del surrealismo* consagra una ruptura, ya anunciada desde antes, por ejemplo, en “*Le surréalisme en 1929*”, que tiene sin duda como parte positiva una diversificación de intereses imposible bajo la égida de Breton; y esa diversificación, como no podía ser menos, se concreta en varios grupos nucleados alrededor de algunas nuevas revistas. La “Querelle del surrealismo”, como en ocasiones se hace referencia a esta disputa, afectó a la conformación de estas publicaciones y, en todo caso, es un hito cultural muy representativo de los contenidos intelectuales y de las formas apasionadas con que en aquellos años se vivió la diversidad de opciones intelectuales y artísticas.

“El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revolver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud”¹²⁰ En su *Segundo manifiesto del surrealismo*, Breton pide que se baje a la calle y reorienta la acción del grupo surrealista hacia el compromiso social. Esta misión irrenunciable, la más alta, no puede dejarse “a merced del humor de los hombres de tal o cual clase” y por lo tanto se debe “prever toda desviación” y alejar definitivamente toda frivolidad intelectual, “que el surrealismo no sea acusado después de todo de ser un pasatiempo intelectual más” Así pues, Breton, con una proverbial fe en su misión, que también suele calificarse simplemente de carácter soberbio, se dispone a ajustar cuentas y poner a cada cual en su sitio con el fin de identificar los nuevos objetivos políticos sin distorsión alguna, porque “Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión.”

En primer lugar los poetas otrora tan respetados. De ellos Breton parece salvar solo a Lautréamont: “Con la sola excepción de Lautréamont, todos han dejado tras de sí rastros equívocos”¹²¹; Rimbaud, Baudelaire o Poe se equivocaron y fueron negligentes al no prever un uso detestable de su obra, Poe, por ejemplo, es acusado por Breton “de regalar al mundo un método policiaco” con su relato Marie Roget, algo en sí mismo detestable. Y si tres pilares de la primera inspiración surrealista son así criticados ¿qué podrían esperar aquellos del grupo que han flirtado fuera de las estrategias bretonianas? “*Combatimos contra la indiferencia poética, la limitación del arte, la investigación erudita y la especulación pura bajo todas sus formas. (...) La fidelidad inquebrantable a las obligaciones del surrealismo impone y exige un desinterés, un*



La Révolution surréaliste. Primera página del Segundo manifiesto del surrealismo. Ref. en nota 120

120 André Breton: *Second Manifeste du surréalisme, La Revolución surréaliste*, nº 12, diciembre 1929, pp. 1-17; traducción en : André Breton, *Manifestos del surrealismo*, (trad. Andrés Bosch), Visor, Madrid 2002, p. 112

121 Ibídem, p. 114 (trad.)

desprecio del riesgo y una voluntad de negarse a la componenda que, a la larga, muy pocos hombres son capaces de ello."¹²² La soberbia de André Breton se desata a continuación cuando concreta su ataque a quienes según él no han sabido mantenerse en el surrealismo, a quienes se han vendido al "orden": *"Por esta misma razón, resolví, tal como es de ver en el prefacio a la reedición del Manifiesto del Surrealismo (1929), abandonar silenciosamente a su triste suerte a ciertos individuos que, a mi juicio, se habían ya hecho justicia, por sí mismos, de modo suficiente. Este es el caso de los señores Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault y Vitrac, nombrados en el Manifiesto (1924) y, posteriormente, de algunos más. El primero de los mencionados señores cometió la imprudencia de quejarse y, ahora, me parece oportuno volver a ocuparme de su caso.*"¹²³

El segundo manifiesto continua tras este virulento y autoritario inicio con una serie de digresiones encaminadas a enraizar el movimiento surrealista en la filosofía hegeliana y en el materialismo histórico; después, a articular su encaje entre el movimiento revolucionario de corte comunista, a sabiendas de las dificultades ya acaecidas en su anterior relación con el PCF que él mismo se encarga de recordar¹²⁴. Pero Breton toma por "un error de interpretación" las imposiciones y acusaciones del partido -"Si es marxista, no tiene ninguna necesidad de ser surrealista"-, no le importa haber sido "tomado por un intelectual del tipo más indeseable" si puede hacer efectivas sus "simpatías por la masa" destinada a realizar la revolución social. Tras mostrar su simpatía por grupos de inequívoco compromiso marxista como los agrupados alrededor de la revista *Clarté*, continúa su repaso fiscal a lo que unos y otros han hecho. Robert Desnos, por ejemplo, ha hecho poemas de versos alejandrinos al modo de Rimbaud que verdaderamente, piensa irónicamente Breton, "están en total armonía con la prosa publicada en *Bifur*"; además ha tenido la imperdonable desfachatez de bautizar a un "inmundo bar" donde se reúne con sus amigos escritores, Maldoror, como la obra sagrada del sagrado Lautreamont. En definitiva, Breton comunica a Desnos que tras haber esperado pacientemente la rectificación de sus extravíos sin éxito alguno, "al no esperar absolutamente nada de él, le exoneramos de cuantas obligaciones pudo contraer, no hace mucho, para con nosotros."

Pero las decepciones, dice Breton, no terminan, incluso entre los, a pesar de puntuales reproches, aún respetados colegas: Duchamp no debería abandonar la verdadera partida por una de ajedrez, Ribemont-Dessaignes debería cuidar su degradación literaria y Picabia evitar publicar en *Bifur* simplezas sobre el oficio y otros asuntos vagos. Se alegra en cambio de la reaproximación de Tzara después del desencuentro de *Coeur à barbe*. Todos los compañeros de viaje son juzgados a la luz del surrealismo que él, Breton representa, pero también los grupos vanguardistas que nunca estuvieron vinculados al suyo pero muestran claros puntos de encuentro, son reconvenidos a la unión y señalados sus errores y deuda para con el surrealismo, es el caso del reunido en torno a *Le Grand Jeu* revista dirigida por René Daumal y otros.

Finalmente, Breton bajo el misterioso epígrafe, "*Exijo la ocultación profunda y verdadera del surrealismo*", comienza una extensa diatriba contra su más poderoso enemigo, el solitario pero admirado por muchos George Bataille que un año antes había puesto en marcha *Documents*, una revista inclasificable que resultó ser un poderoso foco de atracción para muchos surrealistas, escritores, artistas y fotógrafos. A mayor pieza armas más gruesas. Haciendo un repaso de buena parte de los artículos de Bataille aparecidos hasta entonces en *Documents*, descalifica desde todos los puntos de vista sus ideas incluso su supuesta originalidad, ironiza sobre su profesión de bibliotecario y, sobre todo, hace una lectura en términos patológicos de la, a su juicio, insana tendencia de Bataille hacia todo lo que es bajo: "*M. Bataille asegura que de todo cuanto hay en el mundo tan solo quiere prestar atención a lo más vil, a lo más desesperanzador, a lo más corrompido (...)*" Y más adelante: "*Es de advertir que M. Bataille hace un uso delirante de los*

¹²² Ibidem, p. 115-116 (trad.)

¹²³ Ibidem, p. 116 (trad.)

¹²⁴ "*Me pidieron que presentara a la 'célula del gas' un informe sobre la situación dominante en Italia, y especificaron que únicamente podía basarme en realidades estadísticas (producción de acero, etc), y que debía evitar ante todo las cuestiones ideológicas. No pude hacerlo.*" Ibidem, p. 126 (trad.)

adjetivos manchado, senil, rancio, sórdido, salaz, decrepito, y que estos, lejos de servirle para describir algo insoportable, le sirven para expresar su delectación con mayor lirismo.”¹²⁵ En consecuencia lanza un anatema definitivo contra quien ose seguir al responsable de tales delirios *psicasténicos*, y lo adorna con ofensivas descalificaciones: “*Dispuestos a tomar salida en la carrera que, como hemos visto, organiza M. Bataille, están los señores Desnos, Leiris, Limbour, Masson y Vitrac. Uno no llega a explicarse cómo es que M. Ribemont-Dessaignes, por ejemplo, no se encuentre todavía entre los anteriores. Creo que es extremadamente significativo ver que de nuevo se reúnen todos aquellos a quienes una tara u otra apartó de su primera actividad definida, ya que parece muy probable que tan solo tengan en común su resentimiento. Por otra parte, me divierte pensar que no se pueda salir del surrealismo sin ir a caer en M. Bataille, por cuanto eso demuestra que la rebelión ante el rigor tan solo se traduce en una nueva sumisión al rigor.*”¹²⁶

La respuesta: *Un Cadáver*. Sorprende que, habiendo lanzado semejantes agravios, afectase tanto a Breton la pronta y agresiva respuesta dada por los interesados. Según testimonios de Aragon o de André Thiron, Breton quedó profundamente afectado y convencido, en una crisis de pesimismo en la que según Aragon el suicidio también estuvo presente, de que todos iban a abandonarle. La respuesta que tanto le afectó fue el panfleto colectivo “*Un cadáver*” publicado el 15 de enero de 1930. Los textos que componen este extenso libelo están firmados en su mayor parte por antiguos surrealistas que en ese momento escribían en *Documents*, por lo que la mano de Bataille, aunque él no participa con ningún escrito, siempre se ha considerado presente. Para hacernos una idea del tono predominante, de la intensidad y personalización del ataque, extraigamos un fragmento de Desnos -quien, según el propio Bataille, habría sido el primero en plantear la necesidad de una respuesta a los ataques de Breton-, un fragmento desatacado precisamente por Breton cuando en una reedición del *Segundo manifiesto del surrealismo* añade breves citas extraídas de *Un cadáver* (1930) puestas en contraste con los elogios que sus autores hacían de su persona pocos años antes; contraste extremo de amor-odio: “*Y la última vanidad de este fantasma, escribe Desnos, será apestar eternamente entre los hedores del paraíso prometido ante la próxima y segura conversión del faisán André Breton.*”¹²⁷ Pero tanto o más que esos textos llenos de reproches, descalificaciones e insultos, el título, formato e imagen del panfleto son en sí mismos de una agresividad tan canalla como refinada y rica en sus múltiples connotaciones. “*Un cadáver*” fue el título de otro panfleto publicado en octubre de 1924, la misma fecha del *Manifiesto del Surrealismo*, con ocasión de la muerte de Anatole France, un muy respetado escritor, intelectual y político de izquierdas a quien se ofrecieron pomposos funerales de estado que *Un cadáver* (1924) quería contribuir a mancillar.



a) Primera página del panfleto anti bretoniano avalado por Bataille “*Un cadáver*”, enero 1930; b) Portada de *La Révolution surréaliste* n° 5 con el panfleto surrealista “*Un cadáver*” de 1924

125 Ibídem, p. 156-159 (trad.)

126 Ibídem, p. 157 (trad.)

127 *Un cadáver* (1930), en José Pierre, Tracts surréalistes et déclarations collectives, Le Terrain Vague, Paris 1980, p. desconocida.

El tono del panfleto era, al menos para la mentalidad actual, inusitadamente vejatorio. Comienzaba con un recurso que será calcado en la versión de 1930, una cita del propio Anatole France vuelta contra él: “*Se había vuelto tan repugnante, que al pasar la mano por su cara sintió su fealdad.*”¹²⁸, y continuaba con participaciones individuales firmadas por varios miembros del primer grupo surrealista, con lindezas como “*¡Anatole France ha muerto!*” o “*Tengo a todo admirador de Anatole France por un ser degradado.*” Breton fue uno de sus instigadores más despiadados. En su colaboración “*Negación de enterrar*” (*Refus d'inhumér*) leemos precisamente la frase que en el panfleto de 1930 y muy destacada topográficamente, se ha de volver contra él: “*Hay que evitar que muerto este hombre haga más polvo.*”¹²⁹ *Un cadavre* de 1930 toma de su precedente el título y el formato de participación múltiple pero personalizada, incluso el detalle de la cita a pie de título, multiplicando ya con esto el efecto del ataque, pues ahora es Breton quien se ha convertido en un “despreciable” Anatole France y se le debe tratar en consecuencia. Breton es el

pontífice, el papa del surrealismo, “*Papologie*’ de André Breton” se titulaba precisamente el primero de los improperios debido a George Ribemont-Desaignes. En su *Segundo manifiesto del surrealismo* Breton hablaba, efectivamente, ex cátedra, sin posibilidad de errar pues se siente profeta de su religión y su ira es la ira de los iluminados.

Esta orientación crítica y burlesca era la predominante y la que motivaba la portada del panfleto: se presentaba en ella bajo el título y entre dos columnas de texto un gran retrato de Breton con los ojos cerrados que se tomó de una de esas planchas compuestas por retratos de personajes o de componentes del grupo a que eran tan aficionados los medios surrealistas¹³⁰. Boiffard, compañero de los de Breton desde los tiempos dada, rectifica la imagen tocando a este nuevo profeta con la corona de espinas que se ha ganado y para que no quede duda de la intención se transcribe otra cita del propio Breton titulada en tipos grandes: “*Auto-profecía*”. José Pierre señala la curiosa circunstancia de que en la fecha de la publicación de *Un cadavre* (1930), Breton contaba precisamente 33 años.



La Révolution surréaliste n° 12 diciembre 1929. Última página ilustrada de la publicación: los componentes del grupo surrealista con los ojos cerrados.

La ruptura está sellada y pasarán varios años antes de que algunos de los ahora enfrentados y enemistados se encuentren en el terreno más abierto de *Minotaure*. Por otra parte, los temores expresados por Breton en las fechas contiguas a la publicación de *Un cadavre* (1930), no se cumplen, y lejos de romperse, de alguna manera el grupo surrealista por él comandado renueva sus energías con aproximaciones tan valiosas como Dalí y Buñuel ascendidos fulgurantemente desde el visionado de “*Le chien andalou*”

128 *Un cadavre* (1924), en José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Le Terrain Vague, París 1980, p. desconocida.

129 *Ibidem*, p. desconocida.

130 En esta ocasión se trataba de la muy conocida “*Je ne vois pas la... cachée dans la forêt*”, texto perteneciente a un cuadro de Magritte alrededor del cual se distribuían las fotografías de los componentes en ese momento del grupo, todos serios y con los ojos cerrados, “*la mirada de algún modo vuelta hacia adentro*”; la plancha aparecía en el último número *La Révolution surréaliste*, el mismo en que se hizo público el Segundo Manifiesto un mes antes de la respuesta que ahora se comenta. Je ne vois pas la... cachée dans la forêt, *La Révolution surréaliste*, n° 12, p. 73

(1929), como Giacometti, o el reencuentro con Tzara y Duchamp. También el contrato renovado ante las adversidades de quienes permanecen. La energía es la suficiente como para poner en marcha el más ambicioso proyecto periodístico del grupo, *Le surréalisme ASDLR*, donde además de los nombrados se comprometen Tanguy, Ernst, Malkine o Man Ray entre los artistas; Éluard, Aragon, Péret, Crevel, Char, Hugnet, Callois y muchos otros entre los poetas y los escritores. Pero la pérdida, para el grupo de Breton que no para otros proyectos, fue también llamativa: Artaud, Soupault o Vitrac habían sido ya excluidos antes de la gran excomunión de 1929 que afectó a Masson, Brassai, Baron, Desnos, Leiris, Limbour, Ribemont-Dessaignes, Naville, Quenau, Morise, Prevert, entre otros.

Bataille¹³¹, en un texto redactado según José Pierre en 1954 y publicado en la revista *Le Pont de l'Épée* en 1969, rememora con precisión las circunstancias que vieron nacer *Un cadavre* (1930) y el papel que cada uno asumió en la gestación del documento. La respuesta no partió de él, aclara, pues incluso hoy se le achaca esta responsabilidad, sino de Desnos que presentó ya al entorno de *Documents* perfectamente definida la idea de revolver contra Breton su propio *Un cadavre* de 1924. Bataille admite haber asumido de inmediato la idea pues veía preferible responder aún a riesgo, dice, de engordar el inagotable ego y afán de notoriedad de Breton. Precisamente este reparo le hizo desistir a Desnos del proyecto siendo, muy significativamente, vuelto a convencer por Bataille de la conveniencia de su participación. Sin embargo, la implicación efectiva y reconocida de Bataille estuvo en el papel de organizador, de hecho la financiación de 500 francos corrió a cargo de Georges-Henri Rivière, respetado etnógrafo e íntimo amigo y compañero suyo en *Documents*; incluso debió -Bataille- de asumir la gestión de imprenta y distribución pues también detalla que de los 500 ejemplares impresos, 200 descansaron largo tiempo en su apartamento hasta que con motivo de una mudanza se deshizo de ellos. Por lo demás, aunque ni quiso contribuir con texto alguno, ni se hace responsable de la estrategia, debida como hemos visto a Desnos, ni de la imagen debida completamente a Brassai, Bataille no puede dejar de aparecer como el sostenedor último en la sombra del proyecto anti-bretoniano. En una segunda parte del texto donde relata estos pormenores, el escritor mira retrospectivamente el asunto en una reflexión más reposada. Reflexiona sobre la exageración de los gestos sin vuelta atrás y sobre lamentables rupturas a que dieron lugar. “*Hoy estoy seguro de que Desnos tenía razón (cuando quiso desistir), hay muchas otras cosas en mi vida con las que no estoy de acuerdo, Un cadavre es una de ellas. Odio ese panfleto como odio las partes polémicas de Segundo manifiesto. Esas acusaciones inmediatas sin retirada posible, provienen de la facilidad de la agitación prematura: qué preferible habría sido, de una y otra parte, el silencio.*”¹³²

Aunque las diferencias entre el surrealismo bretoniano y la orientación dada por Bataille a *Documents* son, si se analizan, como más abajo se hace, verdaderamente importantes, no dejaban de ser en ambos casos manifestaciones de una crítica generalizada y de similar orientación a la medianía cultural; no dejaban de compartir enemigo. La lamentación de Bataille refleja bien la extraña sensación de cierta gratuidad intelectual o, al menos, de una soberbia negligente por ambas partes, que sobrevuela todo este asunto. Lo cierto es que las innegables divergencias entre los discursos que se tomaron por incompatibilidades radicales, no tardaron en presentar puntos de encuentro y complementariedad en *Minotaure*, sin embargo este enriquecimiento lo capitalizó indudablemente Breton y sus amigos; *Documents* se encaminaría hacia un rápido y casi completo olvido. En cualquier caso, ni en las acusaciones de Breton ni en la respuesta que merecieron, hay debate sobre cuestiones de fondo salvo, tal vez, en el terreno del compromiso político, asunto por otra parte que en el surrealismo se da como pura contradicción irresoluble, sobre la que parece excesivo exigir, como pretendiera Breton, acuerdo. Lo que parece sobrevolar constantemente son cuestiones de militancia y compromiso; de hecho esto se convierte en la cuestión de fondo y en el único e imposible marco de debate. Hay en este sentido que dar la razón al Bataille de 1954 cuando el

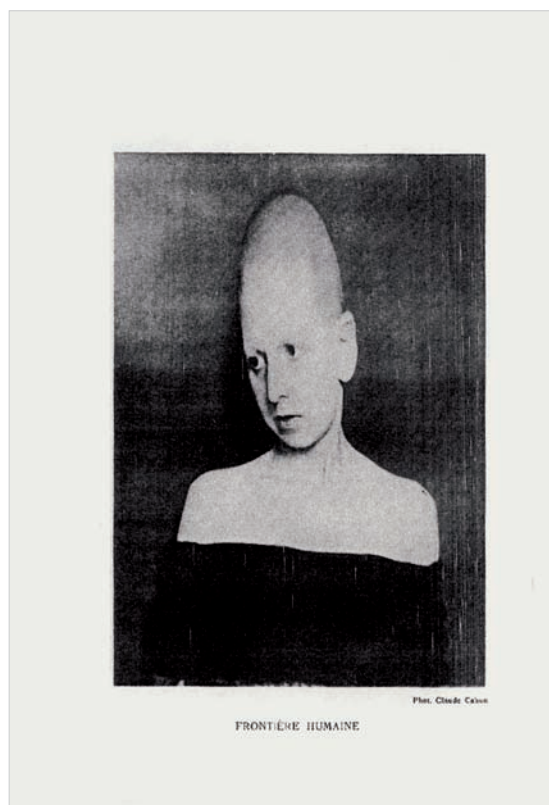
131 Para este testimonio fundamental, como para todo lo referente a los determinantes históricos y documentales de “Un cadavre”, la recopilación y comentarios personales de José Pierre en su *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Le Terrain Vague, París 1980, es la mejor fuente posible.

132 Georges Bataille, *Le Pont de l'Épée*, nº 41, octubre 1969, pp.143-145, en José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Le Terrain Vague, París 1980, p. desconocida.

único reproche que hace a Breton, no es su determinación radical de actuar sin concesiones como grupo revolucionario, sino su imprudente forma de ejercer una autoridad por lo demás muy reconocida: “Hoy estoy inclinado a creer que las exigencias de Breton que acabaron en la ruptura generalizada de los años 1928-1929, estaban en el fondo justificadas, había en Breton un deseo de consagración común a una misma verdad soberana, un odio a toda concesión, en cuanto que se trataba de esa verdad de la que quería que sus amigos fueran la expresión, so pena de no ser más sus amigos; son las exigencias con las que todavía estoy de acuerdo. Pero Breton se equivocó al atenerse estrechamente a las formas exteriores de esa fidelidad, una desgracia tanto mayor cuanto que, contando con una suerte de prestigio hipnótico -una autoridad inmediata excepcional-, hizo uso de ello sin gran reserva, sin una verdadera prudencia.”¹³³

Revistas en los márgenes del surrealismo.

***Le Grand Jeu*.** Ciertamente había vida fuera del surrealismo, incluso había vida surrealista fuera de Breton. Hacia el cambio de década, la actividad de la vanguardia literaria y artística parisina es vibrante y se manifiesta en la formación de grupos y de revistas que hoy genéricamente se consideran parte de la cultura adyacente al surrealismo pero que entonces, como hemos visto, sostenían visiones de la poesía y del arte, y de su encaje social, completamente antagónicas. Breton en su *Segundo manifiesto del surrealismo* se encargó de citar a buena parte de estos grupos y revistas. Lamentaba, recordemos, que los jóvenes de *Le Grand Jeu* no sumasen esfuerzos con los surrealistas en su lucha por transformar las condiciones sociales; que, proviniendo con toda evidencia del tronco común surrealista, no tuvieran la seriedad suficiente como para abandonar una inexistente pretensión de originalidad, pues sus investigaciones sobre el diablo y en general la irracionalidad más oscura, en alusión sobre todo a Daumal, con ser de su interés, partían, como es sabido, de Lautréamont. En cualquier caso no parece probable que el vago misticismo y el apoliticismo manifestados por la dirección conjunta de *Le Grand Jeu*: René Daumal, Roger Vailland y Roger Gilbert-Lecomte, pudieran interesar a Breton; sí en cambio su juventud atrevida a la que en realidad se dirige, paternal, con las muchas alusiones que de ellos hace desde *Le surréalisme en 1929* y desde su Segundo manifiesto. *Le Grand Jeu* lanza tres únicos números entre 1928 y 1930, y encaja a la perfección en el formato de las revistas de vanguardia del momento. La crítica la ha calificado en ocasiones como “casi surrealista”, lo cierto es que pueden citarse entre sus colaboradores, al margen de los citados que llevan gran parte del peso de la publicación, varios de los excomulgados por Breton: Desnos, Ribemont-Dessaignes o Vitrac (Ramón Gómez de la Serna escribe en el nº 1 del verano de 1928); la escasa carga de imagen -es editorialmente muy humilde-, está representada por Arp y Masson de quien se presenta una rara escultura titulada *Métamorphose*¹³⁴, pero sobre todo por Sima y Artür Harfaux, dos artistas claramente surrealistas que caracterizan la imagen de la revista cuya portada representa una espiral de crecimiento armónico.

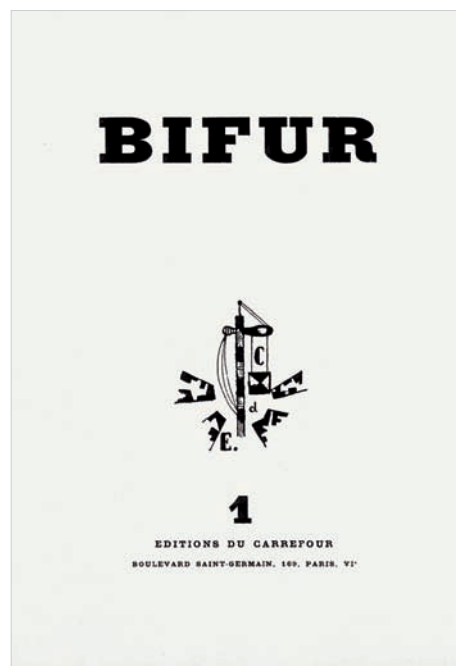


Bifur nº 5 julio 1930. Página de imagen, fotografía obra de Claude Cahun, p. 101.

133 Ibídem.

134 *Le Grand Jeu*, nº 2, primavera de 1929, sin paginación

Bifur. La revista fundamentalmente literaria Bifur (1929-1931)¹³⁵ es un medio de mucho más amplio desarrollo editorial, que el pequeño órgano de grupo de Le Grand Jeu. Se trata de una de las más peculiares e interesantes revistas del efervescente momento del cambio de década y de entreguerras en general. Breton no tuvo en su invectiva miramientos para con Bifur: “Desnos que ha rebasado todos los límites en que ya era intolerable que se desarrollara (*‘Paris-Soir’, ‘Le Soir’, ‘Le Merle’*), debe ser denunciado en primer lugar, en cuanto factor de confusiónismo. El artículo titulado *‘Los mercenarios de la opinión’* que parece escrito a modo de gozosa celebración de su ingreso en ese estercolero que es la revista Bifur, (...)”¹³⁶ El estercolero anatémizado por Breton, tenía por redactor jefe y principal animador a Georges Ribemont-Dessaignes, un compañero de los tiempos Dada y el primer momento surrealista pero también, como ha habido ocasión de comprobar, uno de los más violentamente expulsados del templo bretoniano -y de los más destacados firmantes de *Un cadavre* (1930)-, hay que pensar que, entre otras razones, por regentar mercados tan abiertos y de algún modo mundanos como Bifur. También, sin duda, por abrir su publicación a otros afectados por los rigores bretonianos: Limbour, Picabia, Soupault, Desnos, Vitrac o muchos componentes de *Le Grand Jeu*. En cualquier caso, Bifur no fue una revista surrealista, aunque, como ocurría con su coetánea *Variétés*, sí respira el aire del surrealismo y es frecuentada por surrealistas; pero también por gentes que nada tenían que ver.



Bifur, portada del primer número, mayo 1929

Precisamente la única línea claramente detectable de esta publicación sobre todo literaria y cultural, es la más absoluta variedad de textos de interés contemporáneo, sin importar escuelas, géneros ni nacionalidades. La asociación de Ribemont-Dessaignes con Nino Frank, corresponsal de periódicos y revistas extranjeras que actuará como secretario general, avala una visión internacionalista de la literatura y del arte de la en realidad careció el muy francófono surrealismo. Las colaboraciones llegan de todas partes tanto de Europa como de América del Norte y del Sur, las cartas recibidas y publicadas o los reportajes acercan al lector a todo el globo: Antillas, India, Australia, Cuba, etc. Desde España, Gómez de la Serna actúa como consejero, al igual que James Joyce y otros de sus respectivos países. Primicias de jóvenes como Michaux, Malraux, Sartre, Carpentier o Prévert, primeras publicaciones como “*El Ser y la Nada*” de Heidegger, que Bifur da a conocer en Francia. “Bifur no se etiqueta, no se cataloga, no se clasifica. Por lo demás, su nombre lo indica: bifurcación. Bifurcación sobre la tierra entera, sobre el ‘hombre total’. Sus colaboradores se preguntan sin descanso: qué es el hombre, de qué es capaz un hombre. Buscan una respuesta a través de la historia, la poesía, la política, la sociología, la literatura, la música, el cine, la pintura, el folclore, la filosofía, el deporte, los acontecimientos diversos.”¹³⁷ Si solo se atiende a la extraordinaria variedad de textos que desde todos los puntos de vista se presentan, algo que, según su redactor jefe alarmó incluso a los allegados a la publicación y dio argumentos a sus detractores, podría pensarse en una revista cultural de alto nivel intelectual como por ejemplo la *Nouvelle Revue Française* -aunque desde luego más atrevida y con mucho mayor interés por las cosas de la Unión Soviética-, pues precisamente

135 Bifur se edita en formato de cuarto, con hojas diferenciadas en papel cuché para las ilustraciones que se distribuyen equidistantes entre las páginas de texto en cuadernillos de dos hojas, cuatro de ellos por número. Ve la luz en París el mes de mayo de 1929, publicando durante el resto de ese año otros tres números, las cuatro entregas conforman su Primer volumen; el segundo volumen lo componen otras tres entregas, números 5 a 8, que aparecen entre julio de 1930 y junio de 1931.

136 André Breton: *Second Manifeste du surréalisme, La Revolución surréaliste*, n° 12, diciembre 1929, pp. 1-17 traducción en André Breton, *Manifestos del surrealismo*, (trad. Andrés Bosch), Visor, Madrid 2002, p. 144

137 Jacqueline Leiner, Prefacio a la reimpresión completa de Bifur, Jean Michel Place, París 1976, p. vii



Bifur, series de páginas de imagen sin apoyo textual: a, b) Pliego y página siguiente: fotografías de Tabard, Eli Lotar y agencias (guerra de China) dispuestas consecutivamente, nº 3 1929; c) Pliego con imágenes de familias, nº 7 1930.

por su diversidad no cierra como proyecto unitario, compromiso vanguardista alguno. Si realmente hay que encuadrar esta publicación entre las más comprometidas con la época y las estéticas avanzadas es, además de por los muchos colaboradores vinculados a las vanguardias que la avalan, porque su dedicación a la imagen y especialmente a la nueva fotografía de autor, revelan una sensibilidad de época poco común.

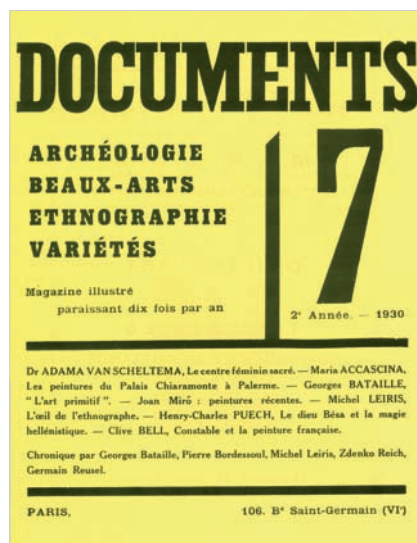
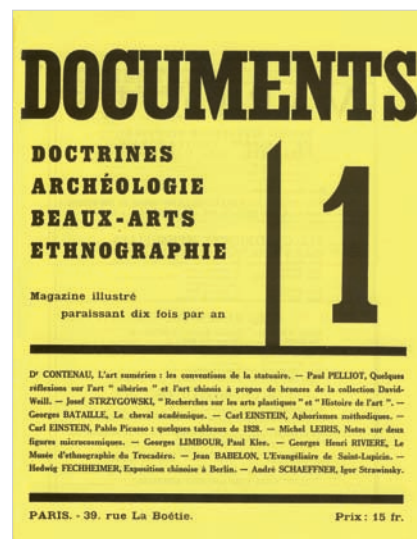
Con un uso de la imagen similar al de *Variétés*, pero introduciendo a través de ella y de su distribución relativa discursos más voluntarios y trabados, se convierte verdaderamente en una revista fotográfica en la que tanto los mejores fotógrafos -muchos de influencia surrealista-, como también las agencias, prestan sus imágenes para los juegos de oposiciones y de analogías que se proponen mediante la confrontación de imágenes página con página o mediante las sucesiones de ellas, o bien, con carácter más conceptual, mediante los títulos. Los cuadernillos de imagen, prácticamente siempre sin referencia a los textos, presentan número a número una lista de fotógrafos memorable: Brassai, Man Ray, Eli Lotar, Claude Cahun, Germaine Krull, André Kertész, Lazlo Moholy-Nagy, Tina Modotti, Maurice Tabard, Ina Bandy, E. Sheler, Bandy, Kesting, etc. Surgen así secuencias en las que las imágenes, de autor o no, se refuerzan y se distorsionan unas a otras, se mezclan de un modo extraño, como contemporáneamente se hace en *Documents*. Ocupando cada fotografía toda la página, como era lo habitual, “*Caruso embalsamado*” se enfrenta tan armónica como macabramente, a “*Momia de fakir*”; una hermosa mujer fotografiada por Tabard tomando el sol, se contrapone en parecida disposición compositiva a unas informes tierras removidas por grandes máquinas captadas por Eli Lotar, para, en la página siguiente, y también en similar disposición horizontal, dar paso a una imagen terrorífica de cuerpos desnudos brutalmente mutilados y decapitados, “*China 1929*”; igualmente atroces aparecen tres ajusticiados colgados por los pies entre una multitud en algún lugar de la meseta euro-asiática, a pie de foto “*El hombre*”, en la página contigua un cuidado desnudo femenino de Tabard, da un ingenuo pero efectivo contrapunto: “*La mujer*”. También, desde luego, pues la diversidad era igualmente norma en las estéticas fotográficas presentes, Mooly-Nagy, Tina Modotti o Kesting proponen juegos más formales, curiosidades compositivas y luminosas; André Kertész o Germaine Krull pasean por la ciudad descubriendo extrañezas: calles, clochards, ferias o escaparates; y Cahun detiene la mirada y el pensamiento con un cráneo de imposible forma oval: “*Frontera humana*”. Reportajes sobre el “*Congreso de la infancia comunista en Berlin*” (1930), sobre los judíos

polacos, etc. La representación artística es notabilísimamente menor; en realidad, al lado de la decidida apuesta fotográfica, casi testimonial. Cabe destacar, no obstante, algunos collage-grabados de Max Ernst aparecidos en el nº 4 (1929) y dos páginas dedicadas a escultura, curiosamente no anunciadas en los sumarios respectivos: en el nº 1 (1929) se presentan dos transparentes de Lipchitz "*Sculptures*" y en el nº 6 (1930) "*Jone*" de Giacometti¹³⁸

***Documents*, lo real sin sus representaciones.**

***Documents*.** "No es posible leer a Georges Bataille sin quedar fuera de sí (...)" Bernard Noël hace esta afirmación en el prefacio a la primera recopilación de los textos escritos por Bataille para *Documents*¹³⁹, revista que este autor pone en franca oposición a la sensibilidad surrealista como corresponde a la "extrema hostilidad" mostrada por Bataille hacia la actividad del grupo bretoniano: "Hay en él (Bataille) una especie de furor de oponer la suciedad al misterio, la repugnancia a la poesía y la violencia sádica al amor loco; un furor dictado por la agudeza de la experiencia, y también una necesidad del momento: la urgencia de denunciar la orientación "bajamente" idealista del surrealismo."¹⁴⁰ Noël parece resucitar los argumentos de uno y otro lado que derivaron en la ruptura antes comentada, y anuncia ya en 1968 la necesaria recuperación de *Documents* y de *Le Grand Jeu*, contrapartidas alternativas que permanecían completamente acalladas por el triunfo del surrealismo convertido en vía única de contestación al espíritu "modernista". Esa recuperación tuvo, efectivamente, lugar desde finales de los años setenta y varió sustancialmente la percepción del entorno cultural en que se desarrollaron las vanguardias de entreguerras en París; *Documents* se convirtió entonces y hasta ahora en un mito de la trasgresión y en una inspiración para el espíritu posmoderno en su crítica a la modernidad.

Hasta entonces, de las revistas se habían rescatado aquellos textos de interés o pertenecientes a autores devenidos célebres, se podían leer antologías de textos puristas o de Le Corbusier aparecidos en *L'Esprit Nouveau* o bien, los que publicara Dalí o Breton en *Minotaure* y otras revistas. A partir del redescubrimiento de *Documents*, aunque no sea posible determinar una inequívoca relación causa efecto, la historiografía comienza a considerar esos textos como inseparables de su contexto original como artículos ilustrados específicamente y pertenecientes al proyecto de la publicación que los acogió. En el caso de *Documents*, la inseparable y perfecta articulación de texto e imagen en el gran proyecto global que fue, hace de cada uno de sus fascículos obras unitarias e inseparables en cada uno de sus artículos y secciones, documentos de una originalidad, contundencia y belleza (desgarrada) que han generado en los últimos lustros una notable cantidad de estudios centrados en la propia revista, sin desechar nada de ella, y en el proyecto que



Documents. a) Portada del nº 1, año 1 abril 1929; b) Portada del nº 7, año 2 1930.

138 Estas obras se comentan e identifican en las partes correspondientes a sus autores.

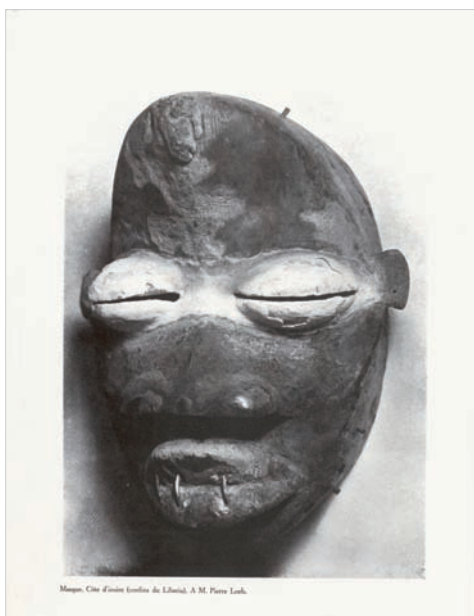
139 Georges Bataille, *Documentos* (recopilación e introducción Bernard Noël), Monte Ávila, Caracas 1968. Editado originalmente en Mercure de France y Éditions Gallimard, París 1968. La versión castellana no se ha reeditado.

140 Ibidem, p. 19

representó en su conjunto. No se ha dado tal cosa con ningún otro medio periódico¹⁴¹.

El método etnográfico por la estética. La inclasificable *Documents* tiene también unos orígenes peculiares. Nace a partir de la iniciativa de una serie de científicos pertenecientes a diversas ramas de los estudios culturales; según Chevreffils, con la idea de competir con *Cahiers d'Art*. Provenientes de la numismática o la epigrafía, de la etnografía y la arqueología, muy vinculados a revistas especializadas en esos campos y al Musée de l'Homme, encontraron el apoyo necesario en Georges Wildenstein, en ese momento editor y financiero propietario de revistas como *Beaux-Arts* y la célebre decana de las revistas de arte, entonces y ahora, *Gazette des Beaux-Arts*, hombre interesado por la etnografía hasta el punto de financiar el *Bulletin du Musée d'Ethnographie de Trocadéro* (1931-1936)¹⁴², que después se convertiría en un importante marchante de arte, actividad por la que será más conocido. Pierre d'Espézel, Jean Babelon y Georges-Henri Rivière, promueven el proyecto. El último de ellos presenta a Michel Leiris etnólogo y próximo a los surrealistas, y a Georges Bataille, a Wildenstein que los aduce a la revista así como a Carl Einstein, que aportará a *Documents* su particular crítica basada en la aplicación del método etnográfico al análisis del arte contemporáneo. Bataille aparece en un discreto puesto de secretario general, por debajo de un comité de redacción compuesto por los científicos citados y otros más: un miembro del Institut de France¹⁴³, conservadores de museos y bibliotecas e historiadores de arte. La revista aparece en abril de 1929 y durante sus dos o tres primeros números mantiene una línea aparentemente ajustada con lo previsto en sus subtítulo: "*Doctrinas, Arqueología, Bellas Artes, Etnografía.*" y razonablemente acorde con su origen científico y editorial¹⁴⁴, aunque, como ahora veremos, los artículos firmados por el trío fundamental

de la *Documents* devenida célebre: Bataille, Einstein y Leiris contienen ya todos los elementos que anuncian la pasión por lo inaceptable característica de la revista que número a número no hará sino radicalizarse.



Carl Einstein: A propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle; *Documents* n° 2 1930. Página completa de imagen vinculada al artículo, p. 111

Desde el primer número Einstein pone en claro que su aproximación al arte, pues él asumía la función de crítico de arte en la publicación, nada tenía que ver con la de la crítica formalista al uso. En "*Aforismos metódicos*" da una versión del sentido del arte, también del occidental y particularmente del religioso, derivada de los estudios antropológicos, psicoanalíticos y, particularmente, etnológicos: "*El cuadro es una contracción, una parada en los procesos psicológicos, una defensa contra la huida del tiempo, y así una defensa contra la muerte. Podría hablarse de una concentración de sueños.*" Y algo más adelante: "*Es justamente la significación concreta de cada obra de arte, su lado arbitrario y alucinatorio, lo que nos salva del mecanismo de una realidad convencional y de la estafa de una continuidad monótona.*"¹⁴⁵.

En el número siguiente introduce ya en el título de su artículo la metodología con que se quiere aplicar a la exégesis artística,

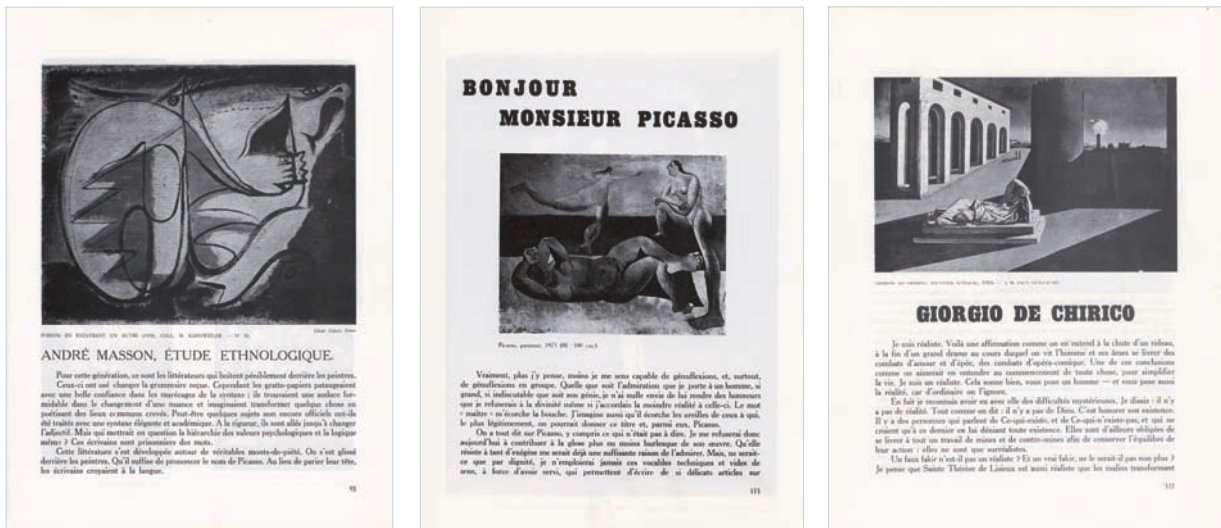
141 Didi Huberman, Denis Hollier, Rosalind Krauss, Yves Allan Bois, entre otros, le han dedicado estudios e incluso exposiciones.

142 Importante documento de tono perfectamente científico reimpresso por las ediciones Jean-Michel Place, París 1988

143 Institut de France: Reunión de las cinco Academias francesas: L'Académie Française, L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, L'Académie des Sciences, L'Académie des Beaux-Arts, L'Académie des Sciences Morales et Politiques. Membres de l'Institut: académicos.

144 La *Gazette des Beaux-Arts*, hermana editorial de *Documents* pues ambas pertenecían a Wildenstein, representaba con una seriedad y dignidad irreprochables, al arte más institucionalizado. Se ha señalado a menudo con sorpresa cómo este origen común da lugar a dos revistas antitéticas: una representa la mejor posibilidad de los estudios académicos, la otra constituyó el agente cultural más corrosivo del momento; ambas coinciden, no obstante en la extrema seriedad con que se aproximan a los fenómenos, ciertamente diversos, por los que se interesan, oponiéndose al diletantismo tan habitual en las revistas de arte orientadas a las actualidades.

145 Carl Einstein, *Aphorismes méthodiques*, *Documents*, n°1, abril 1929, p. 32-34, p. 34



Documents, portadas de algunos artículos monográficos sobre artistas: a) Carl Einstein: André Masson, étude ethnologique; nº 2 1929, p. 93; b) Robert Desnos: Bonjour monsieur Picasso; nº 3 1930 (especial Picasso), p. 113; c) Robert Ribemont-Dessaignes: Giorgio de Chirico; nº 6 1930, p. 337.

“*André Masson, estudio etnológico.*” En este artículo se presentan muchos de los temas recurrentes de este autor y de la revista en general. Los cuadros de André Masson, artista fundamental para la revista y para Bataille, se interpretan en clave mitológica y totémica. El tema recurrente de la identidad expandida y la enajenación del éxtasis se opone a la consciencia y al sujeto como ajeno y mero observador del objeto¹⁴⁶. La fijación a un realismo anti-idealista marca ya claramente las diferencias con la poética surrealista de lo maravilloso, con la idealización del subconsciente. Su exclusivo interés por los orígenes y efectos elementales del arte, por su esencia de entrega indiferenciada mítica y mística –“Podría hablarse de anatomía mística”–, le lleva a explicitar su renuncia a todo análisis formal: “*Unas veces (hablando de la pintura de Masson) la velocidad de las alucinaciones es tal que solo se utilizan líneas. En otros cuadros las formas encuentran un orden tectónico, a fin de que el pintor tenga una defensa y evite ser destruido por el dinamismo de sus alucinaciones. Pero un análisis de las formas no es nuestro cometido. Antes queremos definir estos cuadros como contracciones psicológicas en el curso de las cuales la velocidad alucinatoria se ha visto forzada a perseverar.*”¹⁴⁷

A diferencia de las revistas del grupo bretoniano, *Documents* sí puede calificarse de revista de arte por su formato; contiene habitualmente uno o más artículos monográficos sobre artistas, antiguos y contemporáneos, también ocasionalmente crónicas de exposiciones y eventos artísticos –no de salones–, contiene arqueología y producciones exóticas; en fin, la variedad que en la época era habitual en las revistas de arte. Por concretar esta voluntad inequívoca en *Documents* de conceder al arte un papel protagonista, cabe señalar que ya en su primer número, como más tarde también hará *Minotaure*, se presenta un artículo sobre obra reciente e inédita de Picasso –firmado por Einstein– y una amplia reseña sobre Paul Klee; más tarde, hasta dedica íntegramente un número especial a Picasso, adelantándose en esto a la propia *Cahiers d'Art* y sus números de 1932 y 1935. Por lo demás, el arte está en cada una de las imágenes aportadas por la revista. Hay por lo tanto crítica de arte, pero como hemos visto con Einstein, de un sesgo radicalmente opuesto a cualquiera de los criterios hasta entonces aplicados en esta disciplina. Ya sea Einstein el responsable o más adelante también Leiris, la crítica de arte de *Documents* es radicalmente opuesta a las nociones estéticas manejadas tanto por la crítica

146 Véase con claridad en el siguiente y muy significativo fragmento del texto, en el que la antropología de las culturas animistas se aplica casi sin más a Masson: “*El objeto ha dejado de ser visto como una interrupción de procesos ópticos. El motivo se ha convertido en una función psicológica inmediata. Una parte de un objeto representa la totalidad y esta es una reacción mítica que provocan estos cuadros de A. Masson, como por una suerte de infección. Dado que durante el éxtasis el yo desaparece, constatamos una actitud sintónica. Cabe recordar la importancia de las trasmutaciones en épocas primitivas y de las necesidades exogámicas de extender la identidad. Es suficiente con recordar los vestidos con máscaras que incitaban a identificaciones con animales, ancestros, etc. Otra fuerza, otra cara, reemplaza el yo eclipsado del visionario. Mientras que ese yo eclipsado, salido del cuerpo del éxtático, entra en un animal, una piedra, una planta.*” Carl Einstein: *André Masson: étude ethnologique*, *Documents*, nº 2, mayo 1929, pp. 93-103, 14 ilustr., p. 102

147 Carl Einstein, *André Masson: étude ethnologique*, *Documents*, nº 2, mayo 1929, pp. 93-103, 14 ilustr., p. 102



Imágenes de Documents: a) Michel Leiris: Un peintre d'Antoine Caron; nº 7 1929, p. 351; b) Roger Hervé: Sacrifices humains du Centre-Amérique; nº 4 1930, p. 207; c) George Bataille: L'apocalypse de Saint-Sever; nº 2 1929, p. 80; d) Georges Bataille: Le cheval académique; nº 1 1929, p. 28.

constituyeron así una respuesta definitiva de la noche humana, burlona y horrible, a las simplezas y arrogancias de los idealistas.¹⁴⁸ Como se ve, en este su primer texto en *Documents*, todo Bataille está ya presente y asegurado en su metódica estrategia anti-idealista. No escaparon estos primeros artículos a la atención de Breton cuya originalidad niega sin poder, sin embargo, disimular cuanto le perturban, así se refiere en su

formalista, incluida la más avanzada de *Cahiers d'Art*, como por la nueva belleza de la alusión poética surrealista. El arte ya no es un asunto desentrañable a la luz de las nociones estéticas, idealistas por definición, sino de las ciencias del hombre que hunden sus raíces en nociones de la vida más elemental.

La forma del desgarro (o del escupitajo).

También Bataille, para quien *Documents* será un territorio de libertad y experimentación a través del cual maduró su pensamiento, plantea desde el primer número con su "*El caballo académico*" muchos de los asuntos que centraran sus futuras reflexiones, y en este caso con interesantes derivaciones estéticas orientadas a socavar el prestigio del clasicismo representado por el caballo mismo y por sus representaciones grecolatinas. Bataille analiza a través de la acuñación de monedas griegas por los galos, cómo el caballo clasicista representado en las primeras, deviene monstruo, casi araña en las deformaciones progresivas a que la iconografía original es sometida en sus versiones bárbaras, y en esto ve un proceso de recuperación de la naturaleza indiferenciada que remite al paquidermo monstruoso que un día fuera el caballo según la paleontología, un equivalente apropiado al mono que es el galo respecto al hombre del ideal que es el griego: "*Los absurdos de los pueblos bárbaros están en contradicción con las arrogancias científicas, las pesadillas con los trazos geométricos, los caballos monstruosos imaginados en Galia con el caballo académico. (...) / Los groseros monos y gorilas equivalentes de los galos, animales de costumbres innombrables llenos de fealdad, sin embargo apariciones grandiosas, prodigios sorprendentes,*



Georges Bataille: L'Esprit moderne et le jeu des transpositions; Documents nº 8 1930, Chronique p. 49 [489] Algunas páginas del artículo.

Segundo manifiesto del surrealismo, entre otros, al artículo publicado por Bataille en el segundo número de *Documents*, basado nuevamente en un documento visual antiguo, el Apocalipsis de San Sever un códice miniado del s. XI inspirado en el del Beato de Liébana: “*Quien desee comprobarlo (que Bataille interpreta los documentos con falsedad) solo tiene que comprobar, por ejemplo, el grabado del Diluvio reproducido en dicho número, y pensar si objetivamente cabe decir que ‘un aura de juventud y sorpresa rodea la cabra que aparece en la parte inferior de la página y al cuervo que hunde el pico en la vianda (aquí M. Bataille se exalta) de una cabeza humana.*”¹⁴⁹ El poeta pide objetividad al escritor que, efectivamente, no pierde ocasión para señalar cualquier desgarro en la pantalla de lo admisible.

Seramente, contra la causalidad. Cifrándonos como hasta ahora a esos primeros números aparentemente “normales” resaltemos la primera participación de Michel Leiris, otro elemento fundamental de la revista. La participación de Leiris en el grupo de Breton fue destacada como demuestran sus colaboraciones en *La Révolution surréaliste*, fue, sin embargo, uno de los expulsados por el Segundo manifiesto bretoniano. Esta procedencia se nota en su tono más literario y luminoso, en el que mantiene el calificativo surrealista de Maravilloso para nombrar todo lo que escapa a la razón o lo previsto. En muchos de sus artículos, Leiris se ocupa de asuntos y tradiciones (la cábala, la alquimia, la astrología, la magia, etc.) que le permiten poner en valor formas de conocimiento y sabiduría que el positivismo de la ciencia basada en las relaciones causales ha desechado como supercherías, es el caso de “*Notas sobre dos figuras microcósmicas de los siglos XIV y XV*” aparecido en el primer número de la revista en el que, entre otras cosas, se descalifica la obsesión por la lectura en términos fundamentalmente estéticos de las producciones materiales y visuales, sugiriendo así una relación de connivencia entre razón y estética, ambas interesadas por desactivar los símbolos y los misterios¹⁵⁰. “*Sobre el Museo de los hechiceros*” es un artículo aparecido en el segundo número de *Documents* que comenta un libro de reciente aparición centrado en la hechicería y la alquimia. En él, la búsqueda del desgarro y de lo que no se revela que comienza a manifestarse como proyecto de la revista, se orienta hacia una nueva consideración de los objetivos y sentido de las ciencias, descalificando, como es de esperar, la consideración positivista y causal de las mismas. Para ello destaca cuan decepcionantes son los dones de la lógica ante el hambre de absoluto que caracteriza al hombre; el deseo, la “*pasión de lo Maravilloso*” liberan al hombre de la cárcel de lo conocido y de lo previsible construida con la lógica¹⁵¹. Quien más quien menos encuentra en la religión y en la superstición manifestaciones que en

149 André Breton: *Second Manifeste du surréalisme, La Revolución surréaliste*, nº 12, diciembre 1929, pp. 1-17; traducción en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, (trad. Andrés Bosch), Visor, Madrid 2002, p. 158)

150 “Es curioso ver cuán fácilmente en nuestra época se asigna un sentido estético a aquello que originalmente no tenía sino una significación simbólica (por ejemplo, las proporciones de las catedrales, las reglas tradicionales de la armonía, la sección de oro, el triángulo egipcio...)” Michel Leiris. *Notes sur deux figures microcosmiques*, *Documents*, nº 1, abril 1929, p. 48-52, 2 ilustr., p.52)

151 “Eterno forzado de las relaciones y las leyes, el hombre estará siempre frecuentado por el absoluto. (...) / Si durante toda una vida debemos atenernos a lo conocido, quedar limitados al pequeño grupo de fenómenos que sabemos, por educación y

definitiva lo son de lo Maravilloso, y son liberaciones y aproximaciones a lo absoluto: “*Así pues, contra este intelectualismo que amputa en el hombre una mitad de sí mismo, la ciencia oculta se alza, con su formidable armadura de símbolos, como una gran fuerza involuntaria de protesta. Poco importa que responda o no, en su totalidad, a una verdad objetiva; sus símbolos son inapreciables desde el punto de vista poético, por lo tanto desde el de la significación humana.*”¹⁵²

Los tres autores citados hasta aquí, ideólogos de la revista, coinciden en su vinculación a la cultura vanguardista. Pero también en las aportaciones de científicos menos marcados en ese sentido, se hallan con frecuencia intereses que coinciden expresamente con los propuestos desde la dirección efectiva de la publicación, e incluso cuando los artículos, como muchos sobre producciones arqueológicas o etnográficas, son de un estricto desapasionamiento cientifista, siempre de algún modo contribuyen, cuando menos, a la deliberada campaña de desprestigio de la estética, mantenida desde *Documents*. Por continuar ciñéndonos a título de ejemplo, a los primeros números -en los siguientes todas estas tendencias se acentúan y hacen más explícitas-, puede repararse en el primer artículo aparecido en la revista: “*El arte sumerio. Las convenciones de la estatuaria*” debido a un profesor, el Dr. Contenau, de quien no cabe sospechar otros compromisos que los científicos, pues bien, nada mejor que esta aridez del enfoque más estrictamente científico para documentar las tesis de Bataille o Einstein: “*La escultura (sumeria), en su origen, es utilitaria; si reproduce a un individuo, es para dotarle de una suerte de doble, de sustituto ante la divinidad. El artista desea la obra reconocible, y como lo que caracteriza ante todo al individuo son sus rasgos, el cuerpo solo es un soporte, un pretexto para una cabeza cuya importancia sobrepasa con mucho a la del cuerpo.*”¹⁵³ Por si quedaba alguna duda acerca del enfoque antropológico en el análisis de la iconografía artística, las ilustraciones presentan piezas muy destruidas y de interés puramente arqueológico, no los habituales ejemplos de la historia del arte.

Esto es especialmente perceptible, pues es actitud consciente, en el plantel de etnólogos implicados en la revista, muy destacadamente Georges-Henri Rivière y el eminente musicólogo y etnólogo André Schaeffner que proponen que en las reorganizaciones en curso de las colecciones etnográficas deje de confundirse el museo que debe acogerlas con uno de bellas artes. G.-H. Rivière considera, efectivamente, que, como en arqueología, no hay objetos mayores o menores en función de un supuesto valor artístico; la consideración que a estos debe darse, hay que orientarla hacia sus determinantes culturales y por lo tanto hacia el contexto que determinan y por el que son determinados¹⁵⁴. Por su parte André Schaeffner, hablando de objetos musicales de otras culturas, propone evitar el modelo o la comparación occidental a la hora de describir técnicas, sistemas armónicos o rítmicos, morfología de instrumentos, nombre y familias de instrumentos, etc.; aún admitiendo el carácter artístico de muchos instrumentos musicales tribales, pide que se expongan dando una noción del uso a que están destinados¹⁵⁵. Ofrece, además, un conciso y valioso resumen de esta nueva forma de aproximarse a las artes etnográficas que caracterizará a *Documents*, pero en general a la nueva aproximación de los artistas a las producciones “primitivistas”: “*Quien habla*

atavismo, asociar entre sí hasta constituir una red de relaciones; esa red puramente utilitaria no podría dejar de convertirse en una trampa de hastío, una prisión sin deseos dentro de la cual estaríamos condenados a pudrirnos encadenados entre el pan negro y el agua estancada de la lógica. (...)” Michel Leiris: A propos du « Musée des sorciers », *Documents*, nº 2, mayo 1929, pp. 109-116, 4 ilustr. p. 109

152 Michel Leiris: A propos du « Musée des sorciers », *Documents*, nº 2, mayo 1929, pp. 109-116, 4 ilustr. p. 116

153 Dr. G. Contenau: *L'art sumérien: les conventions de la statuaire*, *Documents*, nº1, abril 1929, pp. 1-8, 5 ilustr., p. 8

154 “Esto (la admiración estética) provoca en el etnógrafo extrañas incursiones, fomenta una confusión que pretendemos reducir. El Trocadero renovado podría fundarse sobre este contrasentido, convertirse en un museo de bellas artes, donde los objetos se distribuyeran bajo la égida única de la estética. (...) / Si quisiéramos ceder a una lógica rigurosa, diríamos que el museo etnográfico comienza allá donde acaba el museo de Historia natural, debería contener en su conjunto las civilizaciones primitivas y arcaicas.” Georges-Henri Rivière: *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro*, *Documents*, nº 1, abril 1929, Chronique, pp. 54-58, 3 ilustr. p. 58

155 “De todas formas el objeto interesa tanto al estudio de las artes plásticas como de la organología; en este punto de intersección pertenece más que en los demás aspectos al museo de etnografía, que tendrá en cuenta la confusión psicológica que revela su nacimiento y su empleo. / (...) “Al lado del instrumento expuesto debe de figurar una fotografía del músico tocándolo, (...)” André Schaeffner: *Des instruments de musique dans un Musée d'ethnographie*, *Documents*, nº 5, octubre 1929, pp. 248-254, 5 ilustr., p. 250-252



Ilustraciones de la sección Dictionnaire: a) Asociada a Débauche (Michel Leiris) nº 7 1929, p. 383; b) Asociada a Cheminée d'usine (Georges Bataille) nº 6 1929, p. 329; c) Asociada a Gratte-ciel (Michel Leiris) nº 7 1930, p. 435

*de etnografía admite necesariamente que ningún objeto para fines sonoros o musicales, tan primitivo o tan informe como se quiera, ningún instrumento de música —lo sea esencial o accidentalmente— será excluido de una clasificación metódica. Un procedimiento de percusión sobre una caja de madera o sobre el propio suelo no ofrece menos interés que aquellos medios melódicos o polifónicos de que dispone un violín o una guitarra.*¹⁵⁶

Incluso artículos de carácter más puramente especulativo por no apoyarse en producciones culturales o materiales determinadas, como es el caso de los ejemplos anteriores, manifiestan esta crítica permanente a los valores culturales establecidos por la ciencia, la filosofía y la moral clásicas. Así, por ejemplo, en “*Crisis de la causalidad*” se destaca la crisis del concepto clásico de causalidad aún presente en la ciencia contemporánea, aduciendo la nueva física del interior del átomo y la mecánica cuántica como hechos analizables a través de la probabilidad y no de una causalidad previsible.¹⁵⁷

Revista sobre arte. Esta variedad de intereses manifestados, no impide, al contrario, otorgar a la publicación un estatus de revista de arte interesada por toda suerte de producciones materiales y visuales, entre ellas muy destacadamente, como ya decíamos, el arte contemporáneo más avanzado. Respecto a este punto George Didi-Huberman, señala que la “*yuxtaposición (en Documents) de los dos términos Bellas Artes y Etnografía reenviaba a la historia del arte tradicional al status de disciplina globalmente atrasada*”; a través de una “*constelación de imágenes*” disímiles, se hace estallar la jerarquización y especificidad de las bellas artes, poniendo en cuestión su autonomía, con un inevitable correlato: la crisis de la forma como soporte del juicio estético; un anti-formalismo que está en la base del anti-esteticismo radical en que militan Bataille y sus amigos. “*Parece, pues, preferible considerar el ‘frotamiento’ de los dos términos Bellas Artes y Etnografía, dentro del programa de la revista Documents, como una doble intención crítica: intervención adecuada para reorientar el esteticismo de las formas artísticas en general mediante su puesta en situación al lado de los ‘hechos’ ‘más inquietantes’; adecuada también para reorientar el positivismo de los ‘hechos’ etnográficos mediante su puesta en situación, si se quiere su puesta en ‘formas’ al lado de las obras contemporáneas ‘más irritantes’.*”¹⁵⁸

La consecuencia del “*frotamiento*” al que hace referencia Didi-Huberman es una extraordinaria y en

156 André Schaeffner, *Des instruments de musique dans un Musée d'ethnographie*, **Documents**, nº 5, octubre 1929, pp. 248-254, 5 ilust., p. 248

157 “El determinismo que ha deformado el curso del mundo haciéndolo parecido al mecanismo de un reloj es una falsa idealización. Ese curso del mundo debe, antes bien, compararse con un juego de dados indefinidamente repetido: cada acontecimiento es una tirada de dados. / Esta concepción significa una ruptura radical con la representación causal que se hace del mundo la física clásica; (...) Lo que es de una importancia decisiva, es que la barrera inquebrantable dispuesta por el determinismo contra toda solución no determinista del problema de la vida y la libertad, está ahora destruida (...)” Hans Reichenbach: *Crisis de la causalité*. **Documents**, nº 2, mayo 1929, pp. 105-108, p. 108

158 George Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, París 1995, pp. 17-18

principio ilimitada expansión de los intereses del arte y de las producciones que tienen que interesar a los estudios artísticos, pues no reconociendo el determinante formal, toda la construcción perfeccionada desde el renacimiento hasta la academia basada en las categorizaciones artísticas y estéticas se desmorona. Frente al territorio perfectamente establecido y organizado de la historia del arte, capaz de introducir en sus estructuras incluso las producciones de las vanguardias, *Documents*, con una acción más efectiva y dolosa que la ensayada por los de Breton, rompe esas estructuras y solo deja en su lugar la pura e informe fluctuación de imágenes y hechos casi siempre perturbadores hasta lo inadmisible y brutal; y es así precisamente porque se aducen siempre realidades, aunque negativas y bajas respecto a las más acomodadas de la cultura. Mientras frente al término medio cultural, Breton y el surrealismo proponen una realidad otra, determinada por una psiquis en libertad, una “sobre-realidad” —“Solo la imaginación me enseña lo que puede ser” afirmaba Breton en su *Manifeste surréaliste*—, Bataille y *Documents*, por el



Algunos artículos de Georges Bataille en *Documents*: a) Figure humaine; n° 4 1929, p. 195; b) Le gros orteil; n° 6 1929, p. 298, foto Boiffard.

contrario, profundizan en los hechos y lo hacen casi siempre a través de sus manifestaciones visuales mediadas por la fotografía, el carácter documental de sus puntos de partida es radical y, como afirma Denis Hollier, “*Documents no quiere ni la imaginación ni lo posible. La fotografía ocupa el lugar del sueño*”¹⁵⁹, frente a la metáfora surrealista, el documento “agresivamente realista”, que desgarrar no solamente la razón, sino también una psiquis basada en el individuo y su orgulloso y ficticio estar-diferenciado en el mundo. El feroz realismo de *Documents* se limita a constatar un mundo que, frente a la cultura y en contraste especular con la terminología del surrealismo, podría muy bien llamarse de “sub-realidad”, rastreable en cualquier momento de la naturaleza como de la cultura¹⁶⁰.

Parece así muy coherente que a medida que el formato de la revista madura, el peso de las imágenes sea mayor hasta el punto de que, lejos de un mero papel ilustrador, son ellas las que a menudo propician y dirigen las reflexiones del texto y se convierten en su argumento más poderoso; nunca antes el formato de revista pudo estar más justificado que en esta asombrosa simbiosis texto-imagen, pura exégesis de documentos visuales puestos ante el lector. En el contexto de *Documents*, las imágenes, sea cual sea su procedencia, son, por lo tanto, siempre e inevitablemente arte, aunque estén lejos de la conformación artística adecuada a su época y las revistas de arte al uso. Para cerrar este comentario sobre el carácter artístico de *Documents*, volvamos a Didi-Huberman que concluye como sigue el argumento iniciado en la anterior cita: “*A fin de cuentas, sin embargo, Documents debe ser pensada como una auténtica revista de arte, pero en el sentido preciso, en el sentido activo y no temático de un ‘arte de resemblanzas’—un cierto arte de aproximaciones, de montajes, de frotamientos, de atracciones de imágenes, en resumen, un cierto estilo de pensamiento figural doblado por un cierto estilo de pensar las figuras, preside verdaderamente la composición, la ‘forma’ de esta*

159 Denis Hollier, *Le valeur d'usage de l'impossible*, prefacio a *Documents* (reimpresión completa), Jean-Michel Place, París 1991, p. xxi

160 Del mismo modo que Bataille halla la existencia de lo “bajo”, lo informe o indiferenciado, en el altivo cuerpo humano o en el refinado lenguaje de las flores —“*Le gros orteil*”, “*Le langage des fleurs*”—, la historia del arte, que ofrece constantes ejemplos de similar pasión hacia lo perturbador, se reescribe poniéndolo de manifiesto sistemáticamente desde la revista en, por ejemplo, muchos artículos sobre artistas de la tradición clásica europea como Antoine Caron, Piranesi, Piero di Cosimo, o el escultor Messerschmidt



Documents, páginas con reproducciones de publicaciones populares: a) Georges Bataille: Les Pieds Nickelés: n° 4 1930, p. 214; b) Robert Desnos: Imagerie moderne; n° 7 1929, p. 379; c) Revue des publications: X Marks the spot (revista ilustrada sobre las guerras de gansters de Chicago); n° 7 1930, p. 437.

revista.”¹⁶¹

Variedades: noticias de la baja cultura. En el cuarto número un pequeño cambio en el subtítulo que sustituye “Doctrines” por “Variétés”, marca por una parte, cierta voluntad de aparecer más actual pues su formato hay que insistir seguía modelos tradicionales, pero sobre todo la ascendencia definitiva de Bataille y su grupo más allegado del Comité de redacción a quienes se suman buena parte de los expulsados por Breton: Desnos, Vitrac, Baron, Queneau, y personalidades de otros entornos, siempre bajo la dirección y elección efectiva de Bataille que se erige así, algo accidentalmente si hay que creer en su fama de solitario y refractario a los grupos, en auténtico jefe de fila y polo de atracción. La revista mantiene una estructura clásica dividida en un bloque principal de artículos de fondo y firmas y otro de actualidades titulado “Chronique”, además de un suplemento de recensiones en inglés (como *L'Amour de l'Art*). Si los artículos mantienen un aspecto formal respetable, por mucho que sus contenidos, como ya hemos tenido ocasión de ver, sean tan trasgresores como se quiera, la Crónica se expande y diversifica, introduce el jazz, el Music-hall, la novela popular, el cine; también por supuesto las crónicas siempre muy escogidas de exposiciones. Pero toda esta información lejos de ser neutra y meramente práctica va a servir de vehículo para las reflexiones y los juegos de imágenes más virulentos de la revista mostrando que el máximo interés de su acción es la confrontación de realidades en su estado más pre-cultural, más turbio e indiferenciado, más “informe”, y esas realidades pertenecen indistintamente al presente de la ciudad occidental o a cualquier pasado y latitud, de hecho la confrontación de realidades lejanas es metodológica en *Documents* donde, a decir de Leiris “se confunden lo alto y lo bajo y donde queda anulada la distancia entre el todo y la nada.”¹⁶² Abriendo la parte “Chronique” se presenta la sección probablemente más celebrada tras la recuperación de la revista “Dictionnaire critique” que se hace eco de un formato puesto en marcha precisamente por Michel Leiris en el n° 3 y 4 de *La Révolution surréaliste* con el nombre de “Glossaire”, pero la distancia entre el contenido de una y otra formulación es abismal y una excelente manifestación de las profundas diferencias entre ambos proyectos editoriales e intelectuales. Mientras el primer diccionario o glosario de Leiris es un libre fluir de asociaciones poéticas en rápidas ráfagas no exentas de automatismo, el diccionario crítico de *Documents* parte casi siempre de imágenes, informes o documentos objetivos en cuyos significados más extremos y menos amables se hurga¹⁶³.

161 George Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, París 1995, p. 18

162 Michel Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible Documents*, en Georges Bataille, *Documents* (recopilación e introducción Bernard Noel), Monte Ávila, Caracas 1968.

163 Se puede juzgar esta diferencia: “Humano: la mano húmeda, mojada. ¿has conocido tú esta mano?” (Michel Leiris,

La revista adquiere así muy pronto su aspecto y carácter definitivo dirigida de hecho por Bataille aún cuando este se mantenga oficialmente en su discreto cargo de Secretario general, por debajo de un nutrido Comité de redacción, hasta que, a partir del número 6 de 1929, el suyo, aunque siempre como Secretario general, sea el único nombre consignado, desapareciendo incluso el de Wildenstein. Esta conquista sin duda consentida por el propietario y editor¹⁶⁴, es criticada ya desde el primer número de la revista por Pierre d'Espézel, como se recordará uno de los iniciales animadores del proyecto, como demuestra esta carta dirigida a Bataille en abril de 1929: "*Según lo que he visto hasta aquí, el título que usted ha elegido para esta revista apenas está justificado sino es en el sentido de que nos da Documentos sobre su estado de espíritu, Esto es mucho, pero en absoluto es suficiente. (...) Hay que recuperar el espíritu que nos ha inspirado el primer proyecto de esta revista, cuando nosotros, usted y yo, hemos hablado con M. Wildenstein.*"¹⁶⁵ Sorprende pues la persistencia de la revista hasta casi dos años después de esta temprana carta conminatoria; sus quince números editados fueron financiados con una sorprendente generosidad que, según Christian Zervos, habría costado a Wildenstein la importante suma de seiscientos mil francos.¹⁶⁶ Pero Bataille no engañó a nadie ni hizo nada que no estuviera contenido en la declaración de intenciones hecha pública al lanzamiento de la revista, al contrario, él y sus colegas parece que solo se afanaron por darle cumplimento: "*(...) Enfocamos aquí en general los hechos más inquietantes, aquellos cuyas consecuencias todavía no están definidas. En estas investigaciones diversas, el carácter algunas veces absurdo de los resultados o de los métodos, lejos de ser disimulado, como siempre sucede de acuerdo con las reglas del decoro, será destacado deliberadamente, tanto por odio a la simpleza como por humor.*"¹⁶⁷

La intensa calidad de los contenidos de esta revista y su completa razón de ser como experiencia o recorrido unitario dado a través de la natural e inseparable diversidad de cada fascículo, haría interminable su análisis; análisis por lo demás realizado ya por diversos autores en Francia. Dejaremos, por lo tanto, así esta caracterización genérica, parcial pero significativa, que quedará en alguna medida ampliada cuando más adelante se comenten los artículos de *Documents* más específicamente relevantes para este estudio en sus partes y artistas correspondientes.



Chronique musicale: Flying High, nº 5 1930, p. 308.
Retrato de actriz a toda página.

Glossaire: j'y serre mes gloses, La Révolution surréaliste, nº 3, 1925, p. 6). O bien: "Hombre: (...) *Un cálculo basado en cifras muy moderadas muestra que la cantidad de sangre derramada cada año en los mataderos de Chicago es más que suficiente para permitir a cinco grandes trasatlánticos flotar...*" (*Homme*, Dictionnaire, *Documents*, nº 5, 1929, p.275)

¹⁶⁴ Sobre la sorprendente financiación durante casi dos años de semejante revista, que nunca tuvo eco público ni éxito editorial, por quien era en ese momento propietario y director de Gazette des Beaux-Arts, Leiris, el mejor cronista de los pormenores de Documents, da un elegante testimonio: "*(...) incapaces de asegurar a nuestros números una paginación brillante que hubiera redondeado los ángulos, fuimos dejados por nuestro editor (Georges Wildenstein), a quien el no conformismo del magazine que él financiaba divertía en cierta medida (halagándole tal vez tanto como le asustaba), pero que hubiera querido más rentable.*" (Sur Leiris et Documents, Annie Pirabot en Yves Chevretils, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Ent'revues, París 1993, p. 134)

¹⁶⁵ En: Yves Chevretils, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Ent'revues, París 1993, p. 134

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 134

¹⁶⁷ En Bernard Noël, Introducción a: Georges Bataille, *Documents*, (recopilación e introducción Bernard Noël), Monte Ávila, Caracas 1968. p. 12

3. III. LA SÍNTESIS ABSTRACTA.

CAPITULO 3. La afirmación del arte contemporáneo y los medios de intervención de los grupos artísticos.

3. III. LA SÍNTESIS ABSTRACTA.

3. III.1. Del ideal geométrico al sincretismo formal

El proceso de afirmación del arte abstracto.- París y los límites de la abstracción.; Confluencia internacional.; Frente a la amenaza surrealista.

Las convergencias vanguardistas.- Procesos de síntesis.; Abstracción y surrealismo en las exposiciones.; Ciencia, arte, naturaleza.; Objetos matemáticos.

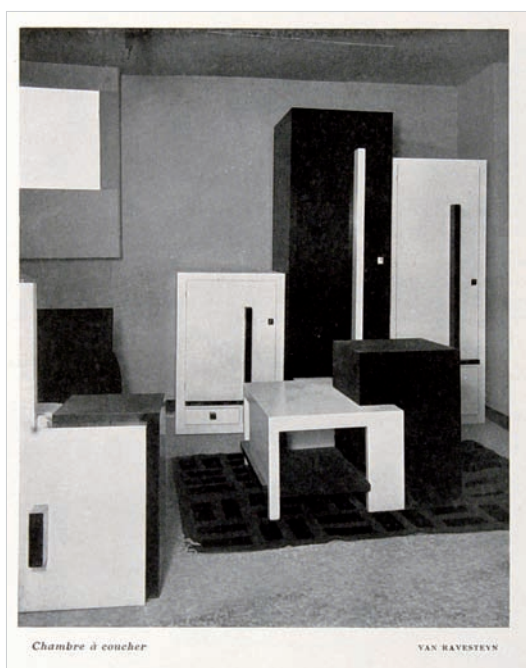
3. III.2. Las revistas y grupos del arte abstracto-concreto.

Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau.-

Cercle et Carré.- El grupo de Cercle et Carré.; La revista *Cercle et Carré*.

Art Concret.- La radicalización formal del arte concreto.; El universal matemático.

Abstraction Création Art non figuratif.- Asociación artística Abstraction Création.; La revista *Abstraction Création Art non figuratif*.



Exposición de 1925. Art et Décoration, 2º semestre 1925, Sección de los Países Bajos, p. 171.

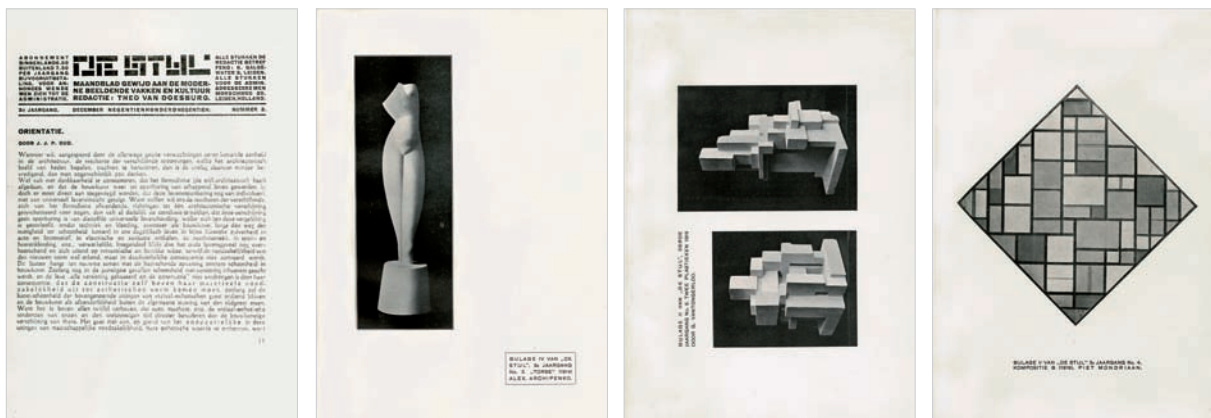
Durante todo el período de entreguerras París fue un foco de atracción para el arte internacional. En las tendencias cuyos medios han sido presentados hasta ahora, se daba la circunstancia de que esta aportación de artistas de toda procedencia se integró en discursos estéticos preexistentes y en última instancia de origen inequívocamente francés. En las tendencias del arte abstracto-concreto, un número de artistas extranjeros creciente a medida que avanza el período, aporta a París una radicalización vanguardista opuesta a la figuración, que la ciudad siempre se mostró reacia a aceptar; y eso, a pesar de que esas formalizaciones abstractas tuvieron su origen último, su germen, en ella y en sus vanguardias de preguerra. El enfrentamiento expreso entre abstracción y surrealismo dará forma argumental a los debates y las revistas de los grupos abstractos, aún muy vinculados a una idea del arte abstracto-concreto básicamente geométrica y racionalista. Sin embargo, el relato de los años 30 es, sobre todo, el del encuentro entre abstracción y surrealismo, el de una síntesis de opuestos que coinciden en la no figuración y dejan de lado tanto la geometría reduccionista abstracta como la literatura figurada surrealista.

La escultura será una plataforma privilegiada de este proceso

cuyos resultados perdurarán varias décadas después de acabada la Segunda guerra mundial.

Se presenta a continuación en primer lugar este proceso hacia las síntesis abstractas de los años 30, un deslizamiento desde el ideal geométrico hacia una consideración compleja e híbrida de la forma concreta. Posteriormente se complementa este recorrido por los debates del arte abstracto al tiempo que se presentan las revistas. Las revistas permiten, como en pocas partes de este estudio, seguir estos debates de los que ellas son una manifestación directa. Las revistas del arte abstracto son exactamente las revistas de los grupos artísticos abstractos, hasta el punto de recibir el mismo nombre que estos; su descripción y la valoración de sus contenidos es, con precisión, la descripción de los intereses y de la posición de aquellos grupos y sus artistas. Nos atenemos, por lo tanto, a ellas en esta presentación de uno de los procesos más relevantes y largamente influyentes del arte de entreguerras: la nueva abstracción madurada en el París de los años 30.

3. III.1. Del ideal geométrico al sincretismo formal



El referente de De Stijl. Portada y páginas de imagen de De Stijl nº 2, vol. 3 de 1919: Archipenko; Vantongerloo; Mondrian.

El proceso de afirmación del arte abstracto.

París y los límites de la abstracción. Las diversas tendencias figurativas presentes en París se nutrieron con artistas extranjeros cuya variedad de poéticas personales constituye precisamente la marca de la Escuela de París incluso por encima de procedencias comunes -la diversidad de, por ejemplo, la extraordinaria escuela judía establecida en París es un ejemplo. La ciudad actúa como un crisol y no pueden establecerse diferencias estilísticas derivadas específicamente del hecho de que el artista sea o no francés, las revistas tampoco marcan diferencia alguna entre ellos¹⁶⁸. Este es también el caso de aquellos extranjeros que se suman al cubismo o lo continúan, asumiendo una de las creaciones más característicamente francesas a que dieron lugar las vanguardias y ateniéndose lealmente a los vínculos figurativos que esta escuela siempre exigió. Y la misma cualidad de integración propia de las figuraciones o los cubismos se da en el caso del surrealismo caracterizado por el origen francés de sus poetas y el extranjero de sus artistas.

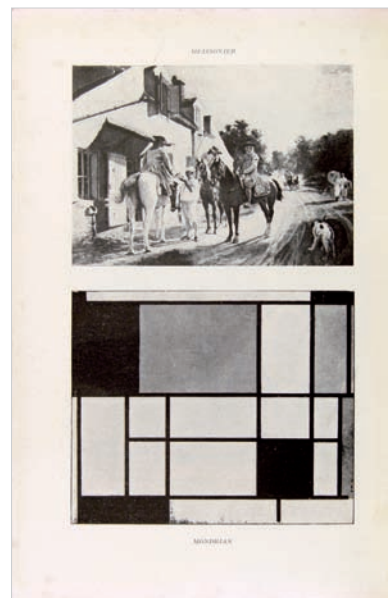
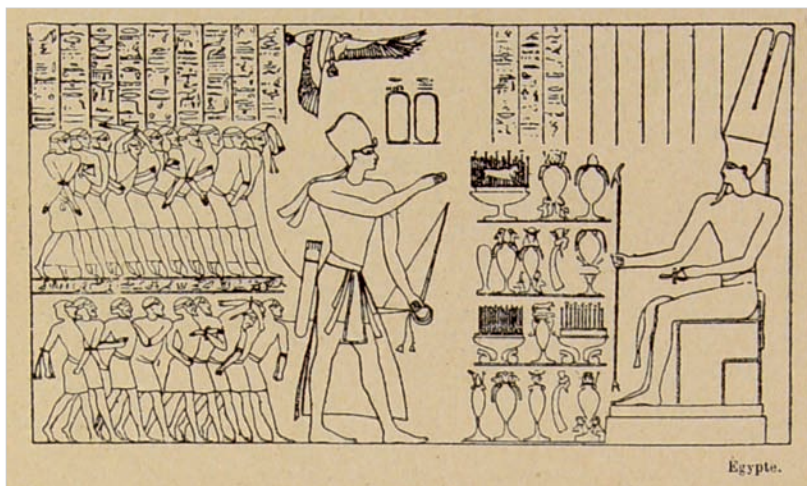
En estas tres grandes líneas de actividad artística hay algo en común; la abstracción completa del referente visual no es aceptada y tanto sus artistas como sus teóricos o críticos allegados, aún admitiendo la belleza de las combinatorias sintéticas, las encuentran buenas para el desarrollo de la arquitectura y para regenerar el concepto de decoración: en la exposición de 1937, la escultura creada para los pabellones oficiales del anfitrión, es de figuración tradicional, mientras la pintura es mural y con predominio de la abstracción aceptada como excelente baza decorativa y, además, muy convenientemente moderna. De acuerdo con esta consideración es normal ver en las revistas, incluso en algunas de línea conservadora, diseños abstractos aplicados o decoraciones pintadas como las de los Delaunay, pero la pintura abstracta será tenida al margen por todos los medios parisinos hasta el cambio de década, considerado como un arte apreciable pero subalterno.

Ha habido y habrá a lo largo de este estudio muchas ocasiones para constatar los límites impuestos por la crítica parisina a las tendencias abstractas y la relativa apertura que hacia ellas se percibe en los medios más avanzados a lo largo de los años 30 -*Cahiers d'Art*, siempre sensible a los hechos consumados mientras sean modernos, es el gran ejemplo-; por ello no se va trazar aquí, como en otros casos, el relato sistemático, por revistas y críticos, de ese rechazo, solo algunos detalles reveladores.

Revelador es sin duda el caso de *L'Esprit Nouveau*, la revista que aporta prácticamente terminada la teoría mantenida por los grupos de abstracción radicados en París: nada verdaderamente nuevo respecto a lo

¹⁶⁸ Sobre la Escuela de París y esta fragmentación estilística que no responde a nacionalidades se presentaron algunas opiniones de la época en la *Introducción* del estudio.

mantenido por la revista purista aportan los textos de *Cercle et Carré* (la primera revista de un grupo abstracto en París) a excepción de la teoría neoplasticista ya presente en *De Stijl* (un discurso teórico anterior al de la revista parisina, cuyo formalismo puritano y mistificado –teosofista– hace del purismo algo razonable, bien francés y humanista). Por lo demás, los vínculos arte/razón-matemáticas-ciencia o arte nuevo/sociedad nueva, están argumentados más poderosamente en la teoría purista que en cualquiera de las reelaboraciones de los medios de la abstracción de París. En uno de los artículos programáticos del purismo de *L'Esprit Nouveau*, “El ángulo recto”, se hace una defensa de la ortogonalidad, basada en la tesis de que prácticamente todo el arte conocido de la humanidad se atiene a ordenes derivados de la horizontalidad y la verticalidad, la corrupción de esta regla intrínseca a la mente humana y al arte, se produce con las estrafalarias búsquedas románticas que culmina el impresionismo, afortunadamente en vías de superación. “La verticalidad y la horizontalidad son, entre las manifestaciones sensibles de los fenómenos de la naturaleza, verificaciones de una de sus leyes más directamente perceptibles. La horizontalidad y la verticalidad determinan ángulos rectos; entre la infinidad de ángulos posibles, el ángulo recto es el ángulo tipo; el ángulo recto es uno de los símbolos de la perfección. Es decir, el hombre trabaja en el ángulo recto* (*En nota: Tómese la molestia de mirar a su alrededor.) / Esto explica y justifica el espíritu ortogonal. Está en el origen de la actividad humana y es la condición necesaria para sus trabajos más transcendentales, para los del arte.”¹⁶⁹



L'Esprit Nouveau 1922, Ref. en nota 169. a) El ejemplo egipcio, p. 5ª del texto; b) Meissonier y Mondrian como extremos evitables, p. 8ª de páginas de imagen.

Estas afirmaciones perfectamente asumibles por las mentalidades de la abstracción más decidida, tienen un límite en el caso de los puristas que les aleja de la posibilidad de un arte abstracto-concreto¹⁷⁰. Estos, presentan en su artículo dos imágenes ortogonales de sus colegas holandeses, un cliché tomado de *De Stijl* con una composición demostrativa de Theo van Doesburg y una pintura neoplástica de Mondrian colocada maliciosamente en la misma página que una obra costumbrista de Meissonnier, gran maestro “pompiere” para los modernos. A pesar del tono decidido de afirmaciones como la anterior cita, los puristas muestran aquí como en pocas ocasiones, el temor francés a la abstracción completa que es considerada como una vía extremista por ajena a toda experiencia y en consecuencia a la verdad; parecen así recorrer un camino equivalente al de Descartes esforzándose por desterrar de su férreo racionalismo el absurdo solipsista al que, salvo intervención metafísica, quedaría abocado su sistema: “Puede, en pos de un arte despojado, tenderse a la pureza de la expresión. Haría falta todavía que los medios elegidos permitieran decir algo y algo que valga la pena ser dicho; la verdad no es necesariamente un extremo; el extremo es a menudo el

169 Ozenfant et Jeanneret: *L'angle droit*; *L'Esprit Nouveau*, n° 17 junio 1922, (sin paginar, 6ª del texto)

170 Estos límites están expuestos en la parte de este estudio, *El purismo* (capítulo 2, El espíritu nuevo), concretamente en la teoría purista del conocimiento y de la percepción allí expuesta.

*absurdo: Meissonnier, Mondrian. La verdad está allí donde se encuentra.*¹⁷¹ Esta apelación a la verdad lo es a las garantías metafísicas de un humanismo del que la cultura francesa no quiere desprenderse por completo, aunque teorice a menudo contra él, y está plenamente compartida por toda la crítica del arte moderna, es a lo que Tériade o Zervos aluden cuando llevan a cabo campañas, alabando las virtudes del objeto o demandando la vuelta al sujeto¹⁷².



Seuphor, Mondrian, Vantongerloo, Russolo, Voronika, Dermée, Céline Arnaud, Rafalowski y Stazewski en casa de Paul Dermée. París junio de 1928.

Confluencia internacional. Léger, el maestro vivo más asimilable a los presupuestos puristas y profundamente admirado por los *Cahiers d'Art*, considera desde *Cercle et Carré* que en ese momento, 1930, "(...) el racionalismo plástico no proviene del Mediterráneo ni del oriente, viene del Norte. El Norte, más joven, más rápido, menos sutil, ha sabido ver claro en los problema de construcción actual que exige la vida moderna. Y por lo tanto, todo se desarrolla lógicamente."¹⁷³ Pareciera que, parangonando la célebre tesis de Worringer "*Abstracción y Empatía*" (1907), y dado el contexto, lo que se desarrollaría lógicamente en el norte según Léger, es la abstracción pura que el hedonismo

mediterráneo -francés- desconoce, enamorado de su amable naturaleza. Léger dio cursos en la *Académie Moderne* (donde también enseñó Ozenfant) desde 1913 a 1931, polacos, escandinavos o rusos frecuentaron sus talleres que fueron lugar de encuentro y aprendizaje para muchos artistas -efectivamente nórdicos- de tendencia abstracta posteriormente reconocidos. Así lo demuestra la exposición organizada en 1926 para sus alumnos de la que da cuenta *Cahiers d'Art* con toda una página ocupada por cuatro ilustraciones de obras presentes y un breve texto, las imágenes muestran obras muy uniformes e impersonales en sus reminiscencias del maestro, pero más abstractas, si se quiere al modo de Herbin o Gleizes y ese grado parcial o incompleto tan característico del modo en que la abstracción se dio entre los franceses. Los cuatro alumnos que identifican las obras presentadas: Franciska Clausen, Alto Carlsund, Marcelle Cahn y Florence Henri no tardarán en destacar y sumarse al grupo de Cercle et Carré o al de Van Doesburg, Art Concret¹⁷⁴. El racionalismo plástico al que hacía referencia Léger es el que se estaba produciendo

171 Ibídem, (sin paginar, 3-4 del texto)

172 Zervos escribe para su revista entre 1930 y 1931, una serie de cuatro artículos con el título genérico de "*De la importancia del objeto en la pintura de hoy*" en los que se destaca la iconografía basada en objetos desde el fauvismo y cómo este ajustarse a fragmentos de realidad ha dado inmejorables frutos incluso cuando el grado de abstracción fue muy elevado. En 1931 se pregunta en el título de otra serie de dos artículos: "*Los problemas de la joven pintura, La vuelta al sujeto ¿es probable?*" Al margen de las dudas de Zervos y, tal como vimos, supo hacer también con el surrealismo, durante todo el año 1931 da la palabra en su revista a grandes artistas de la abstracción, o que en ese momento se habían mostrado próximos a los grupos abstractos: Mondrian, Léger, Baumeister o Kandinsky participan con amplios textos bien ilustrados con sus obras en la serie "*Del arte abstracto, Reflexiones sobre el arte abstracto*." En la parte dedicada a *Cahiers d'Art* se dan algunos detalles sobre la consideración del arte abstracto en esa revista.

173 Fernand Léger, *Cercle et Carré* nº 1 marzo 1930, (sin paginar; página 5ª del cuadernillo)

174 Franciska Clausen y Marcelle Cahn, figuraron en la primera exposición del grupo Cercle et Carré; Otto Carlsund será uno de los más relevantes artistas y animadores del grupo de Van Doesburg Art Concret hasta su vuelta a Suecia; Florence Henri se convierte en la gran fotógrafa del grupo, es tratada por Rosalind Krauss como un referente del minimalismo. Es interesante ya que la ocasión lo justifica, indicar que el resto del número donde aparece esta página se dedica -salvo una serie de dibujos de Maillol comentados en la parte correspondiente a este artista- sobre todo a pintura cubista y arquitectura moderna con célebres ejemplos neoplasticistas como el Café De Unie de P. Oud, y destacar un breve texto que acompaña las imágenes de obras de alumnos de Léger; según el autor de la reseña, el pintor recomienda a sus alumnos: "*Ustedes son mis alumnos, les dice como el padre Ingres, en consecuencia mis amigos y como tales, no saludaran a ninguno de mis enemigos si se cruzasen con ellos en la calle. Eviten, por lo tanto, a los naturalistas en las galerías donde les encuentren, pues si les abordan tengan por seguro que les hablarán mal de mi y de mis enseñanzas.*" Sin firmar: *Les expositions; Cahiers d'Art* nº 6 1926, (sin paginar)

entre los jóvenes, en su mayor parte extranjeros y de países nórdicos en lugares como su academia, era también el arte que está llegando a París con la constante afluencia de artistas empujados por el endurecimiento del régimen soviético tras la muerte de Lenin o por la ascensión de Hitler, pero también porque indudablemente, hacia la segunda mitad de los años 20, la atracción de la ciudad como centro del arte moderno era ya irresistible: Pevsner, Freundlich, Béothy, Calder, Vantongerloo, Arp, Domela, por citar a escultores, se instalan en París; Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Torres-García o Seuphor también lo hacen entre otros muchos artistas. Son ciertamente bien recibidos por sus escasos colegas afincados en París interesados por la abstracción pero también por aquellos próximos a los presupuestos racionalistas, postcubistas o puristas, pues la ascensión del surrealismo limaba diferencias.

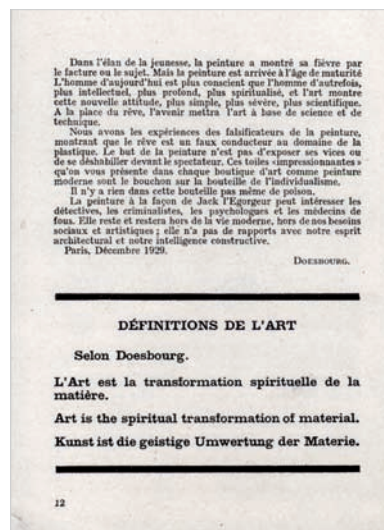
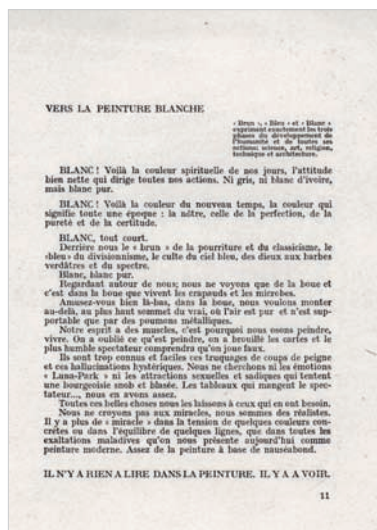
Rápidamente, a lo largo de la segunda mitad de los años 20 el número de artistas procedentes de diversas vanguardias europeas crece sin contar con medios de difusión a su favor ni galerías o marchantes, y si la abstracción siempre fue objeto de desconfianza, con la eclosión del surrealismo y su espectáculo constante, la situación de la gran cantidad de artistas vinculados a las estéticas racionalistas y no figurativas se hizo insostenible. Michel Seuphor, artista pero sobre todo escritor, llegado a París desde Bélgica en 1925, actuará como catalizador de una dispersión de artistas tan numerosa hacia el final de la década como desarticulada y económicamente miserable, que podía, dentro de sus enormes diferencias internas, cohesionarse alrededor de una idea ampliada del arte abstracto que pudiera incluir diversos grados de referencia figurativa y diversas derivas abstractas, no únicamente la geométrica que muchos pretendían: Parecía ser este el único modo de integrar a los artistas franceses y a los mucho más radicales recién llegados; reunir gentes procedentes de las vanguardias francesas poscubistas, del neoplasticismo, el constructivismo o la Bauhaus, incluso de una cierta concepción de Dada. Surgen así de la mano de Seuphor y otros, los grupos Cercle et Carrée y Abstraction Creation con sus medios de difusión homónimos y sus galerías, con programas muy abiertos, casi como cooperativas de artistas genéricamente no figurativos que se apoyan mutuamente a través de las revistas y otras actividades que ellos mismos financian.

Frente a la amenaza surrealista. Pero probablemente, por encima de sus nexos y desventuras compartidas en una ciudad donde su pintura se tenía por asunto decorativo de mejor o peor gusto, todos coincidían ciertamente en la identificación del enemigo estético y estratégico común, el surrealismo, al que unánimemente, por encima de importantes diferencias mutuas, todas las revistas del arte abstracto atacarán. En el texto firmado por Seuphor que abre a modo de manifiesto el primer número de *Cercle et Carré* todas las argumentaciones se construyen por oposiciones duales en las que uno de los términos: romanticismo, fantasía, sueño, naturaleza, erotismo, femenino, horizontal, etc., representa las debilidades de un gusto artístico imperante que no se nombra pero que es por alusiones muy evidentes el surrealismo. Por oposición, el arte que se propone, con un maniqueo y débil discurso, sombra inconsistente del de *L'Esprit Nouveau*, ensalza la razón, la idea o la masculina voluntad: “*Emancipación del hombre por la ciencia, Emancipación del arte por el hombre. El arte no será más una producción del inconsciente, una aventura –tan moderna como se quiera– de nuestros reflejos animales con el concurso de nuestros vicios, de nuestro afán de pose, de nuestras investigaciones vanas, de nuestras dudas malsanas, del declamar, del libertinaje, de las fantasías de la invención al tuntún, de las sensualidades obscenas y de los delirios del espasmo. El arte será sometido a nuestra voluntad de certitud y de precisión, a nuestros esfuerzos en pos de la consciencia de un orden.*”¹⁷⁵ En estos y otros términos igualmente netos como corresponde a un manifiesto, establece Seuphor la identificación del nuevo grupo; más por oposición a lo que no es y contra lo que se alza que por afirmación de lugares comunes ya establecidos hacía años.

Así lo veía el crítico de *Comoedia* tras considerar la recién nacida revista, y daba en el clavo a juzgar por la respuesta que la redacción de *Cercle et Carré* le da en su segundo número. “*El señor cronista de 'Comoedia' (¿se trata de Rambosson?) es de la opinión que 'Cercle et Carré' es una revista 'retrospectiva' y 'de una inspiración*

175 Michel Seuphor: *Pour la défense d'une architecture; Cercle et Carré* nº 1 marzo 1930, (sin paginar, 2ª del cuadernillo, párrafo 29)

algo caduca'. Hace diez años, dice, habríamos tal vez aportado algo nuevo. En todo caso, no habría sido él quien lo hubiera descubierto. Por otra parte, nosotros mismos hemos dicho que no partimos a la búsqueda de ideas nuevas a cualquier precio. Al contrario, no hacemos sino retomar conscientemente una carrera que ya no tenía su defensor en el mundo del arte, mundo abandonado desde hace demasiados años al dejarse llevar y a la depravación surrealistas."¹⁷⁶ Seuphor concreta su crítica al surrealismo desde *Abstraction Création Art non figuratif*, en cuyo primer número insiste en su visión negativa y, por lo tanto, en la estrategia de utilizar al surrealismo como elemento indirecto de cohesión de la sociedad abstraccionista que él en primer lugar contribuyó a articular: "Entiendo por surrealismo el vasto movimiento literario que ha influenciado tan tristemente a los pintores y que nació en 1924 sobre las ruinas del dadaísmo negativo bajo el título ridículo y pomposo de 'revolución dadaísta'... (...) en suma su principal preocupación consiste en adorar como a un ídolo, extendiéndolo al hombre entero, 'el pequeño trozo de mierda que cada uno tiene en su corazón', por citar a uno de los suyos y no al menos burgués"¹⁷⁷



Theo van Doesburg: Vers la peinture blanche; Art concret n° d'introduction, Paris 1930, pp. 11-12

sucesivas oposiciones más o menos veladas al surrealismo: "Nada hay para leer en la pintura. Hay para ver" se destaca en grandes tipos para continuar algo más abajo: "El objetivo de la pintura no es exponer sus vicios o desnudarse ante el espectador. Esas telas 'impresionantes' que os presentan en cada tienda de arte como pintura moderna son el corcho de la botella del individualismo. / Nada hay en esa botella, tampoco veneno. / La pintura a la manera de Jack el Destripador puede interesar a los detectives, a los criminalistas, los psicólogos y los médicos de locos. Se queda y quedará al margen de la vida moderna, fuera de nuestras necesidades sociales y artísticas; no tiene relación con nuestro espíritu arquitectural y nuestra inteligencia constructiva."¹⁷⁸

Estos ataques al surrealismo tienen indudablemente una base ideológica y están determinados por una visión del mundo opuesta incluso en las aspiraciones y elecciones políticas de ambas partes: la revolución socialista de algún tipo a la que con tan poco éxito se esforzaban por pertenecer los surrealistas, frente a la vía intrínsecamente liberal de la fe en el logro del bienestar general propiciado por la ciencia y la racionalidad social de los herederos de las teorías del espíritu nuevo. Sin embargo, aunque las determinantes estéticas e ideológicas del surrealismo, vigiladas muy estrechamente por Breton, fueran precisas y fáciles de enfocar en el ataque, el entorno artístico surrealista era muy amplio y tocaba sin solución de continuidad el campo de los grupos abstractos. Si se analizan los tópicos sobre el arte surrealista manejados en los

Las profundas diferencias surgidas entre Seuphor y otro gran organizador de los abstractos afincados en París, Theo van Doesburg acerca de los límites convenientes a un grupo de abstracción, no impidieron un acuerdo básico sobre el común enemigo surrealista. Doesburg, desde su efímera *Art Concret* y motivado según parece por el éxito obtenido por la exposición *Dalí* celebrada en la Galerie Goemans el año 1929, traza su texto "Hacia la pintura blanca" -un verdadero manifiesto por su formato literario- valiéndose de

176 La Redacción: *Monsieur le courrériste de "Comoedia"*; **Cercle et Carré** n° 2 abril 1930, (sin paginar, 7ª del cuadernillo)

177 Michel Seuphor, **Abstraction Création Art non figuratif** n° 1 1932, p. 11; en Gladys Fabre (ed.): **Arte abstracto Arte concreto, París 1930**; Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 1990, p. 19

178 Theo Van Doesburg: *Vers la peinture blanche*; **Art Concret**, n° de introducción, abril 1930, pp. 11-12

textos que se acaban de presentar, es fácil descubrir que lo que tienen en mente escritor y artista es fundamentalmente la imagen que del surrealismo se concreta con la llegada revolucionaria de Dalí al grupo, con sus propias estrategias figurativas basadas en el método paranoico-crítico, o también de la facción belga y sus distorsiones lingüísticas del sentido de la imagen realista. Estrategias que ya no se centran en la búsqueda de mecanismos automáticos o de asociación libre y azarosa que caracterizó al primer surrealismo aún tocado por su infancia Dada.

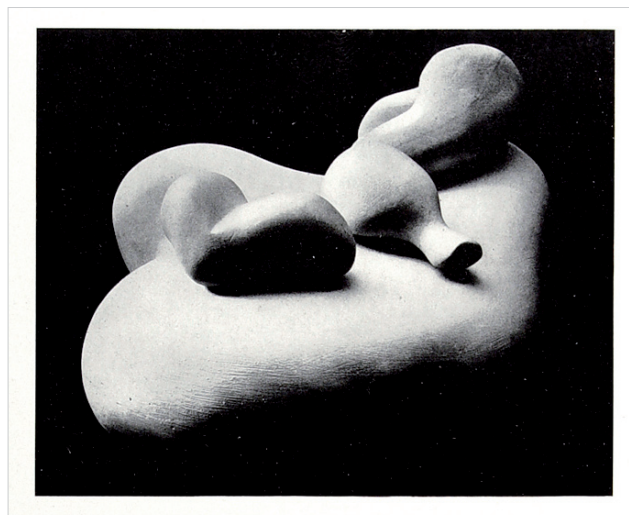
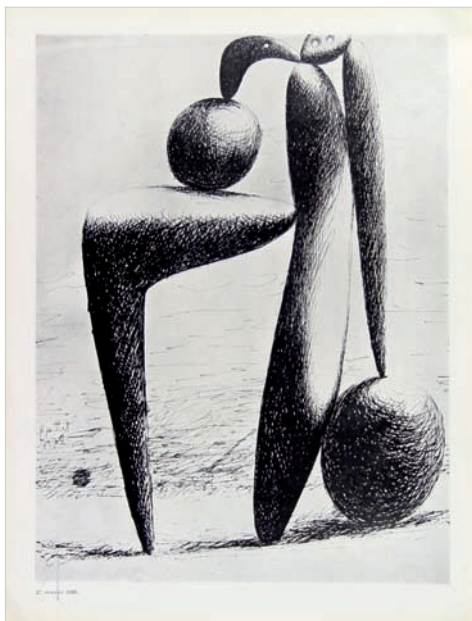
Frente a un nuevo virtuosismo figurativo y académico alabado públicamente por el propio Meissonier con ocasión de la exposición Dalí en la Galerie Pierre Colle el año 1933 -lo que provocará un gran escándalo en el propio grupo surrealista-, estaba el arte surrealista y al tiempo abstracto de Miró, Masson, Ernst o de escultores como Arp, Giacometti o Calder. La rápida aceptación de muchas de estas manifestaciones del arte surrealista por parte de los grupos abstractos, superando la oposición frontal de su momento fundacional, tuvo un componente estratégico sabiamente conducido por Seuphor, orientado a cohesionar las abstracciones artísticas dispersas. Finalmente, algunas de las más ambiciosas exposiciones internacionales de la década se constituirán con arte tanto del surrealismo como de la abstracción, certificando un proceso de síntesis entre las vanguardias que se ha de convertir en el fenómeno artístico más específico y largamente influyente de los años 30.

Las convergencias vanguardistas.



a) Brancusi en Cahiers d'Art nº 8-9 1929; b) Lipchitz en Minotaure nº 5 1934; c) Léger: Skating-Rink (1922) en Cahiers d'Art nº 3-4 1933.

Procesos de síntesis. Así pues, al margen de estrategias grupales promovidas en interés de sus propias iniciativas por parte de los gestores y animadores de los grupos, estrategias de las que forman parte fundamental las revistas, lo que verdaderamente marca la época y concretamente el desarrollo de las formalizaciones y poéticas del arte abstracto fueron los transvases, sobre todo, entre abstracción y surrealismo, pero debiendo otorgar también un papel al primitivismo. Gladys Fabre, probablemente quien más se ha sumergido en estos procesos históricos mediante exposiciones y catálogos hoy de referencia, insiste en un proceso de síntesis generalizado que en realidad habría comenzado muy pronto, ya en las primeras vanguardias y, aunque no haga hincapié en este extremo, lo habría hecho del modo más evidente a través de los escultores: Brancusi en primer lugar y en todos los sentidos, pero también Arp, Giacometti, o, más tarde, algunos jóvenes como Tutundjian, Calder, Paalen y la joven escultura inglesa de Hepworth o Moore. Destaca entre estos artistas muy razonablemente el caso de Picasso como ejemplo máximo de esa capacidad sintética en toda su obra de entreguerras pero, de nuevo, de manera muy particular en la escultórica, compendio, como se analizará más detenidamente en la parte a él dedicada en este estudio, de virtudes y recursos pioneros de la abstracción tanto geométrica como biomórfica o, simultáneamente, desde otro punto de vista, de las disfunciones formales y ambivalencias



a) Pagina de: Christian Zervos: Projets de Picasso pour un monument; Cahiers d'Art n° 8-9 1929

b) Hans Arp; en Cahiers d'Art n° 5-6 1933, p. 236

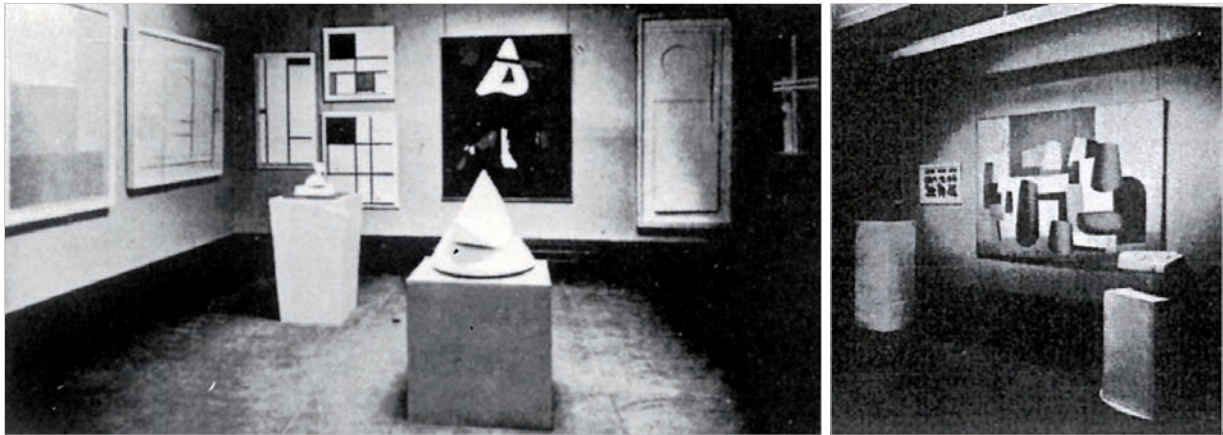
surrealistas. También, y a consecuencia de Picasso, destaca una de las obras más paradigmáticas de este proceso generalizado de síntesis, la inaudita escultura de madurez de Julio González y sus esculturas “*antropomorfas-abstractas*”. Muy pronto, como se podrá también comprobar más adelante, comienza igualmente este proceso de síntesis en escultores tan marcados por el cubismo como Lipchitz o Laurens. De hecho ambos llegaron a alcanzar un sorprendente grado de abstracción al comienzo de sus carreras, algo que recuperan, bien es cierto que de muy distinto modo, en los últimos años de la década de los 20, pero ahora plenamente imbuidos de la libertad formal propiciada por el surrealismo.

Puede concluirse ya con un somero análisis, que la escultura se movió con especial soltura entre las ambivalencias que caracterizaron la época, su falta de fijación fue directamente proporcional a su incapacidad para sumarse de forma inequívoca y completa a una u otra escuela; siempre basculó entre intereses diversos y lo que se le achacó como defecto, o lo que hemos llamado en ocasiones “*cierta incapacidad moderna de la escultura*” acabó siendo modelo para un arte, el de los años 30, cada vez menos circunscrito a teorías y aprioris. El análisis de estos procesos de síntesis puede lógicamente llegar a extraordinarios grados de complejidad pues son muchos los factores culturales que concurren, pero pueden destacarse dos momentos claves: el debate sobre los grados y mecanismos de la abstracción y las convergencias abstracción-surrealismo.

Respecto al primero momento, hay que reparar en la lucha por hacer valer algún tipo de abstracción, lucha que se desarrolló al hilo de las revistas que aquí se van a destacar y que fluctuó entre las posiciones abiertas a algún tipo de figuración o a una geometría relajada, que representó Torres-García y con mucha menos laxitud Seuphor, ambos promotores del grupo Cercle et Carré, y las posturas sostenidas desde *Art Concret*, la revista y grupo fundados por Theo van Doesburg en contestación, justamente, a la falta de rigor con que según él había sido constituido el grupo de Seuphor, donde se postula el carácter plenamente sintético de la creación artística, que no sería un ejercicio de abstracción sino de creación pura, un arte concreto que genera sus propias realidades acordes con la razón y por lo tanto geométricas. Sin duda solo en París pudo darse una síntesis entre estos extremos, en definitiva entre ciertas concepciones como decía Léger venidas del norte y las que preexistían en París desde el cubismo, si se quiere desde Cézanne. Esta síntesis se concretó en el grupo de Abstraction Création sucesor inmediato, al igual que la revista homónima, de Cercle et Carré pero aumentado hasta dar cabida cómodamente a prácticamente todo el arte moderno no expresamente figurativo producido en ese momento, y eso incluía a los grandes maestros como Picasso o Brancusi, y a algún surrealista o próximo como Arp, Calder o González. La condición geométrica derivada de escuelas ya antiguas como el cubismo, el purismo o el neoplasticismo que estaban

en la base de Cercle et Carré, desaparece y los biomorfismos presentes en, por ejemplo, las “concreciones” de Arp o las “figuras cactus” de González son ahora bienvenidas en Abstraction Creation.

El otro momento clave a que nos referíamos es el de la síntesis definitiva abstracción-surrealismo, bien como autentica hibridación estilística, algo ya presente como veíamos en varios escultores, bien como aceptación de plataformas comunes de manifestación: exposiciones o publicaciones. Este momento sobrepasa los límites, aunque amplios, aún bien delimitados por los estatutos de los grupos y se manifiesta no a través de sus medios, sino de una serie de exposiciones internacionales que reúnen sin más la producción contemporánea no declaradamente figurativa complaciéndose precisamente en la confrontación de surrealismo y abstracción. Exposiciones que inauguran la figura del experto o grupo de ellos que establecen discursos con exposición-tesis.



Circle. International survey of Constructive Art, London 1937. Vistas de “Abstract and Concrete” expuesta en varias ciudades del Reino Unido en 1937. En primer plano esculturas de Barbara Hepworth y Henry Moore.

Abstracción y surrealismo en las exposiciones. En el París del segundo lustro de los años 20 se sucedieron exposiciones y otras manifestaciones de la incipiente formación de grupos abstractos alrededor de determinadas galerías y salones, la *Exposition Selecte d'Art Contemporain* (ESAC) organizada por la esposa de Van Doesburg en París el año 1929, es una de esas primeras manifestaciones expositivas orientadas inequívoca y programáticamente al arte abstracto que da fe además de una constante ya señalada al comienzo de esta parte, a saber, el predominio de extranjeros que caracterizarán estas reuniones de artistas. Entre los expositores figuran ya algunos artistas difíciles de encuadrar y que siempre serán solicitados por grupos de corrientes artísticas opuestas, es el caso de Arp, Miró o Picasso, en el caso del último, su inclusión en cualquier evento era un aval poderoso, aval al que el artista solía estar dispuesto. Los mismos artistas fundamentalmente abstractos son requeridos para *Produktion 1930 Malere Paris und Plastik*, exposición celebrada en 1930 en Zurich, pero ahora algunos franceses más han sido añadidos y con ellos muchos artistas de inequívoca orientación surrealista: Masson, Gaston Louis Roux, Ernst, Giacometti o Sima están presentes. Con mayor evidencia se presenta aún esta coincidencia de intereses, al menos expositivos, entre abstracción y surrealismo si reparamos en el tratamiento dado por *Cahiers d'Art* a su crónica de una exposición (cuyo título no se especifica) celebrada en la misma ciudad pero un año antes que la mencionada, en la sala de la Kunsthaus, una de las más prestigiosas difusoras del arte de actualidad en Europa: “*Exposición de arte abstracto y surrealista*” titula la revista antes de proceder a la revisión de los contenidos¹⁷⁹. Parece que al mismo tiempo que los grupos artísticos buscaban su identificación en el enfrentamiento, y lo consignaban en sus revistas, los artistas y los organizadores de exposiciones no hallaban inconveniente alguno en confraternizar con sus oponentes estéticos.

Pero, entre estas primeras exposiciones y las de mediada la década existe a favor de la últimas la diferencia fundamental de una expresa consciencia a cerca de la opción que se defiende; “*Thèse, Antithèse, Synthèse*”

179 Sin firmar: *Les expositions à Paris et ailleurs, Exposition d'Art abstrait et surréaliste*; *Cahiers d'Art* nº 7 1930, p. XVII



Cartel y vista de "Thèse, Antithèse, Synthèse", Lucerna 1935. *Le Cube* de Giacometti en primer término.

celebrada entre febrero y marzo de 1935 en el Kunstmuseum de Lucerna se ha convertido con el tiempo en la manifestación ejemplar de los procesos de síntesis y convergencia o de la aceptación simultánea de las vanguardias, característicos de los años 30. Más allá de la confrontación entre artistas que representarían visiones opuestas del arte, la exposición propone desde su mismo título el punto de encuentro, la resolución que dé sentido unitario al recorrido efectuado desde hacía ya 30 años por las vanguardias artísticas, en su actual momento de plena madurez. *"En la línea de las manifestaciones anteriores, ESAC, Produktion Paris 1930, Paris 1932, Thèse, Antithèse, Synthèse yuxtapone surrealismo y abstracción, pero va más lejos al presentar la nueva expresión construida sobre este antagonismo. Los textos del catálogo defienden bajo un ángulo teórico el nuevo punto de vista en el que la obra de arte se define como una totalidad complejo que alía orden y desorden, razón e inconsciente, cultura y naturaleza, en el seno de la 'modernidad'."*¹⁸⁰ El catálogo al que hace referencia esta clara y precisa referencia de Gladys Fabre, estaba escrito por Anatole Jakovski, por esas mismas fechas activo colaborador de *Cahiers d'Art*, una revista en la que se estaba pudiendo seguir este proceso de encuentro en tiempo real debido a su inteligente apertura al surrealismo, a la abstracción y a las fluctuaciones entre ambos límites -y ello por encima de los gustos de su director. La síntesis ofrecida por la exposición que comentamos se ajusta en su amplitud, mucho más al concepto extenso de arte contemporáneo promovido desde *Cahiers d'Art* que a los cauces mucho más ajustados de las revistas grupales de la abstracción o el surrealismo, como se hace patente con la presencia figuraciones como las de Derain o De Chirico; conviene en todo caso transcribir la nómina completa de lo expuesto: Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernández, Giacometti, González, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso y Täuber-Arp. Jakovski introduce en su texto al catálogo una noción de lo real que asume la complejidad de la época, una realidad que no puede circunscribirse a las parcelas acotadas por las corrientes artísticas de antaño y sus siempre parciales teorías, cuyos puntos de vista afectaron en cada caso a determinadas parcelas de la realidad. Y sin duda esto fue necesario para reintegrar el arte a la vida y la civilización moderna, pero *"pero nunca se describirá la realidad de una vez por todas. La verdad siempre será nueva"* dice el escritor citando a Apollinaire. Jakovski apela al dinamismo universal y a la necesidad histórica como entornos dialécticos de los que el arte es un reflejo *"La idea o la imagen material (metáfora plástica) no son sino los reflejos conscientes del desarrollo dialéctico del mundo real en un momento dado. Pero ¿qué es realidad? / La realidad es el nudo desatado de todos los conflictos; la realidad es el resultado de diferentes fuerzas opuestas que actúan sobre una época; la realidad, solución encontrada ideológicamente, se resuelve por el elemento progresista de la época, por su elemento positivo. Es la síntesis."*¹⁸¹

180 Gladys Fabre: *Arte de síntesis*; en Gladys Fabre (ed.): *Arte abstracto Arte concreto, París 1930*; Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 1990, p. 205

181 Anatole Jakovski: Texto del catálogo *Thèse Antithèse Synthèse*, Kunstmuseum Luzern, 24 de febrero / 31 de marzo,

Ciencia, arte, naturaleza. Gladys Fabre da mucha importancia en varios de sus textos a la mirada generalizada del arte a la ciencia y el descubrimiento por parte de los artistas de las imágenes científicas crecientemente divulgadas hacia 1930¹⁸². Considera que la definición de las grandes líneas de la abstracción que entonces se están fraguando y que en realidad culminarán en la diversidad de movimientos abstractos posteriores a 1945, estuvo en relación con el común interés que, por encima de tendencias, manifestó el arte avanzado de la época por la ciencia y sus imágenes. La ciencia se percibió como una nueva forma de aproximación a lo real libre de los prejuicios de la cultura y de las normas del arte, una mirada que permitía redescubrir la naturaleza y aunque el uso e interpretación de los avales científicos fuera diverso y a menudo antagónico, habría supuesto un claro lugar de encuentro sobre el que cimentar la solvencia de un arte definitivamente concreto sin por ello alejarse de la vida y la experiencia: *“A los artistas abstractos, afirma Gladys Fabre, les costaría cerca de 10 años el concebir la obra de arte como una realidad autónoma que expresa una dialéctica histórica de los puntos de vista sobre el mundo y llegar a la síntesis formal del ‘arte concreto’.”*¹⁸³

Es, efectivamente, la época de la vulgarización de los estudios biónicos que unen matemática y naturaleza, de una matemática compleja que lleva la geometría a lugares ya muy alejados de la tradición euclidiana y que permitirá cálculos de catenarias, superficies de doble curvatura y repartos de fuerzas que nada tienen que ver con la ortogonalidad cantada por los puristas y sus sucesores de *Cercle et Carré*. También de la micro y macrofotografía que muestra el carácter complejo con que la forma natural alude a la geometría siendo al tiempo razonable e inaprensible. La época de la relatividad y el desarrollo de la física cuántica. La ciencia positiva y su metodología matemática no solo era un modelo revindicado por las estéticas racionalistas, vimos cómo el grupo surrealista toma el ejemplo de una revista científica para su *La Révolution surréaliste* o cómo *Documents* quiere ante todo ser científica en el sentido de limitarse a constatar hechos, por oposición a cualquier fantasía imaginativa derivada del arte o la literatura, cómo se valía a menudo de imágenes científicas como las fotografías de Blossfeldt que ilustran *“El lenguaje de las flores”* de Georges Bataille.

Objetos matemáticos. Pero uno de los hitos más celebrados de la presencia

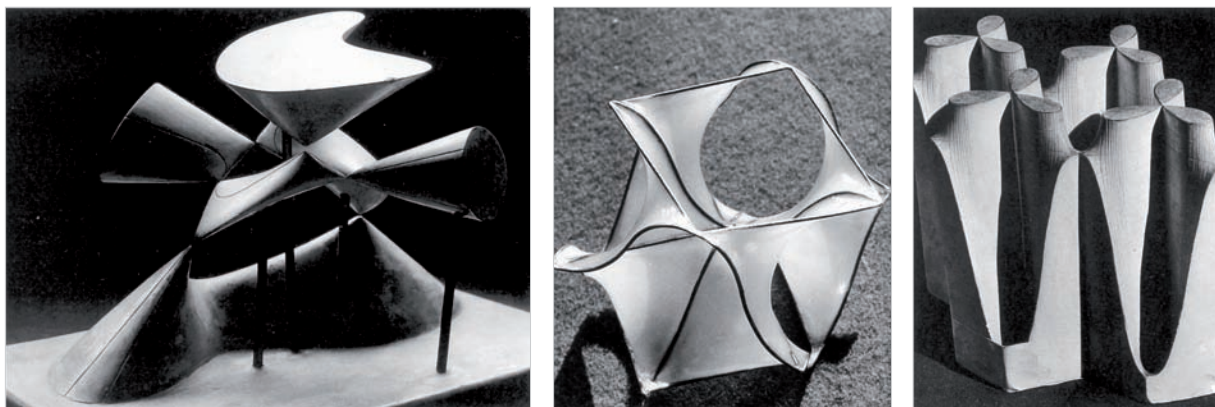


La imagen científica y la macrofotografía: a) Ozenfant: página de su libro *Art*; 1928; b) Roger Caillois en *Minotaure*; c, d) Georges Bataille: *Le langage des fleurs*; *Documents* n° 3 1929.

1935, p. 10; en *Ibidem*, p. 205

182 Gladys Fabre da varios ejemplos en sus textos de la recepción de las imágenes científicas en los entornos artísticos. Centrándonos en París, cabe destacar el desarrollo de los films bio-científicos, particularmente los debidos al realizador Jean Painlevé interesado por el surrealismo, cintas como *Craves et crevettes* (1928) o *L'Hippocampe* (1934) fueron muy apreciadas por surrealistas y abstractos; el libro de Ozenfant, *Art* (1928) es otro ejemplo con sus ilustraciones de de micro-organismos puestos en contraste con imágenes del cosmos; *Documents* y *Minotaure* se interesarán también ampliamente por las imágenes científicas y los macros fotográficos surgidos o no de la ciencia, pero emulando sus métodos de aproximación a la realidad.

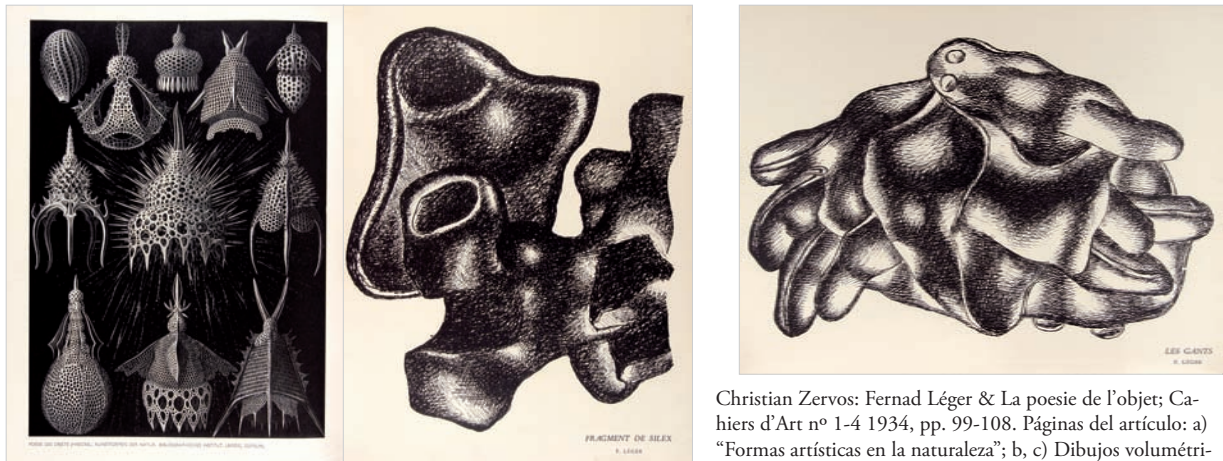
183 Gladys Fabre, *Arte de síntesis*; en: Gladys Fabre (ed.): op. cit., p. 205



Man Ray y los Objetos matemáticos. Cahiers d'Art 1-2 1936, fascículo titulado "L'Objet" con portada de M. Duchamp. Algunos de los 19 clichés que incluyó Man Ray.

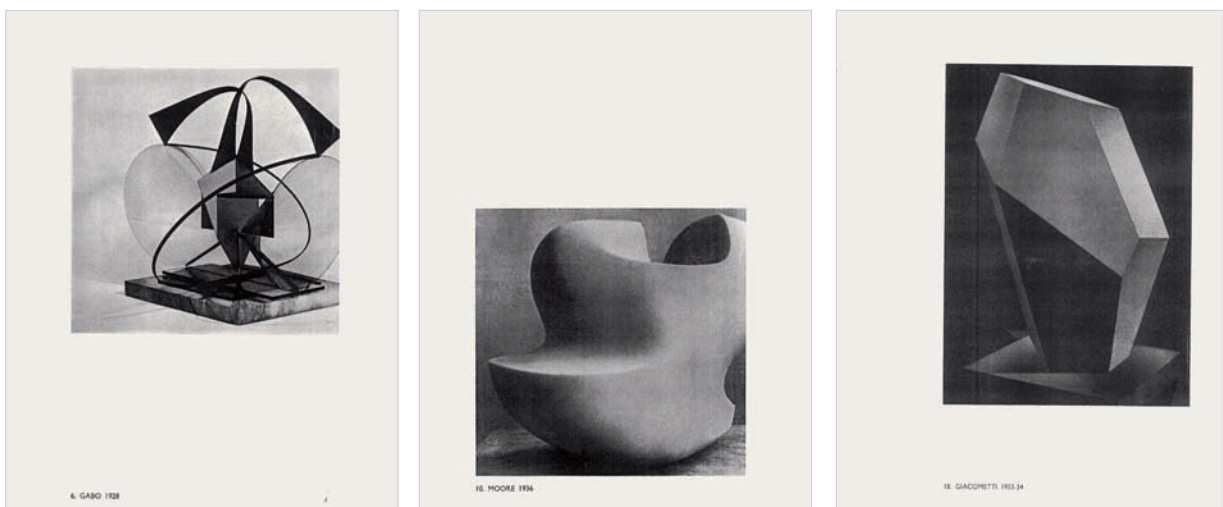
de imágenes científicas en los medios artísticos verá la luz en los *Cahiers d'Art*. La primera entrega de 1936 de *Cahiers d'Art* se titula genéricamente "*El Objeto*" y se presenta excepcionalmente con una cobertura debida a Marcel Duchamp, distinta por lo tanto del célebre campo cuadrado de color que siempre la caracterizó. Se trata del segundo o tercero, si se cuenta el especial Picasso de 1935, número surrealista de *Cahiers d'Art* y es muy remarcable cómo constituye en sí mismo un ejemplo del proceso de síntesis de que estamos hablando, la elección de Duchamp el más mental y fríamente calculador de los que entonces se tenían como pertenecientes al entorno surrealista abre la revista, y Zervos se reserva únicamente el primer texto del fascículo: "*Matemáticas y arte abstracto*" su texto más específicamente dedicado al arte abstracto-concreto. Tras él varios artículos fundamentales para documentar debates e imágenes del Objeto surrealista en la época de mayor actividad de este método surrealista; entre ellos, únicamente dos debidos a escultores, a Giacometti y a Calder. Una de las aportaciones más destacadas y comentadas de este entre los más célebres números de los Cahiers, fue la de Man Ray que colaboró con dos objetos realizados y, sobre todo, con una serie de fotografías de "*objetos matemáticos*", modelos tridimensionales de funciones matemáticas pertenecientes al Institut Henri Poincaré, centro aún hoy dedicado a investigaciones en matemática pura y en física teórica. El extraordinario poder plástico, sabiamente realizado por las iluminaciones de Man Ray junto a la variedad y la complejidad formal de los objetos, llamó poderosamente la atención por su consistencia escultórica y artística completamente alejada de la frialdad racionalista basada en la ortogonalidad, y en realidad muy próxima a las formas naturales de "*regularidad irregular*" de que hablara Barbara Hepworth. La complejidad de estas ecuaciones materializadas llevadas por Man Ray al mundo del arte es tal, que su razón matemática no se asocia a racionalismo alguno sino a un libre fluir de superficies y líneas que, según los modelos concretos, semejaban, bien al biomorfismo abstracto que desde hacía algún tiempo interesaba a muchos artistas próximos al surrealismo como, entre los escultores, Giacometti, Arp, Calder, Moore o Hepworth; o bien a las investigaciones explícitamente matemáticas de constructivistas y diseñadores de la Bauhaus. Era difícil mostrar más claramente la colusión de intereses entre las formas surgidas del surrealismo y las del arte abstracto-concreto. Precisamente por ello Breton, como otros desde el entorno surrealista, manifestó reparos entendiendo que era en definitiva un argumento entregado al enemigo abstracto. Man Ray relata, sin embargo, la desazón provocada en los ambientes de la abstracción por esta constatación de los vínculos entre forma natural extra-regular y forma en definitiva racional por matemática, constatación que no coincidía con las propuestas de geometría simplificada y cartesiana prevista por los grupos del arte abstracto-concreto; defiende en consecuencia esta actuación como un caballo de Troya en el terreno más conveniente, en el del enemigo¹⁸⁴.

184 "Deseo también asegurarles que nunca se pretendió que estos objetos sirvieran como proyección o justificación del arte abstracto. Si es cierto que me deleité con el desconcierto y la impotencia que generaron en los partidarios del arte no objetivo, con quienes mi principal disputa reside en su pobreza de inventiva y de imaginación. Me parece significativo que, el año pasado, participaron algunos artistas tanto en la exposición surrealista, en París, como en la muestra de arte abstracto que se celebró a parte. Algunos de los más respetados, y me refiero a gente como Arp y Picabia. Yo hubiera hecho lo mismo si tuviera la oportunidad. Ya me conocen, expongo por cualquier invitación incondicional, en cualquier sitio; me gusta llevar mi propaganda



Christian Zervos: Fernad Léger & La poesie de l'objet; Cahiers d'Art n° 1-4 1934, pp. 99-108. Páginas del artículo: a) "Formas artísticas en la naturaleza"; b, c) Dibujos volumétricos de Léger.

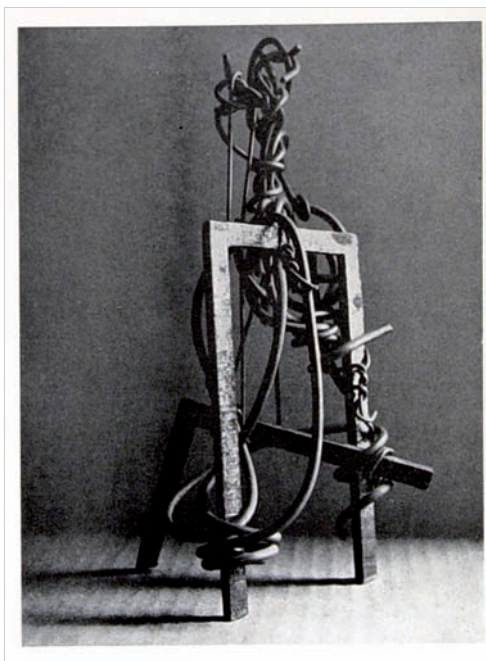
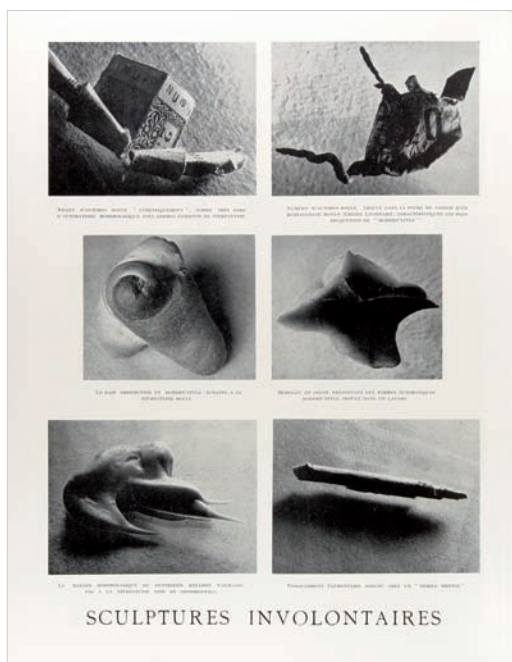
Man Ray quiso mostrar estas imágenes en más ocasiones; en la famosa exposición de objetos surrealistas de la Galerie Charles Ratton (1936) los expone casi como *Objets trouvés* junto a otros objetos surrealistas del grupo pero también junto a imágenes tomadas por él mismo de cristalografías y otros fenómenos naturales. Su interés por evitar jerarquías y por mezclar sin más manifestaciones de procedencia tan dispar recuerda una página de *Minotaure*, precedente en algún sentido de este descubrimiento del artista americano. Se trata de "*Esculturas involuntarias*"¹⁸⁵ propuesta de Dalí publicada en 1934 junto a su artículo sobre el Modern Style donde, utilizando la técnica de la imagen científica macro-fotográfica, repara en las cualidades formales de esos billetes de transporte con los que se juega un tiempo antes de deshacerse de ellos y de otros materiales nimios que han adquirido formas azarosas. Dalí pone la naturalidad involuntaria de estas formas en relación con la naturalidad artificiosa pero "terrorífica y comestible" de las del Modern Style. En el carácter completamente abstracto de esas formas caprichosas encontradas por Dalí se hallan como tendencia, regularidades equivalentes a las obtenidas matemáticamente en los objetos encontrados por Man Ray en el Institut Poincaré: por una parte, esas tendencias más orgánicas y biomórficas del jabón desgastado, la crema de dientes derramada o el adorno deformado del pan, cuyo equivalente son las formas más volumétricas entre las escogidas por el fotógrafo; por otra, los billetes retorcidos y rizados, alabeos surgidos del original plano del papel coincidentes con los objetos basados en desarrollos superficiales de doble curvatura – elipsoides, paraboloides, etc.- entre los objetos del Institut Poincaré.



Circle. International survey of Constructive Art, London 1937. Algunas páginas de la publicación: Naum Gabo; Henry Moore; Giacometti.

al campo enemigo." Man Ray: **Note on the Shakespearean Equations**; citado por Gladys Fabre: *Arte de Síntesis*; en: Gladys Fabre (ed.): op. cit., pp. 198-199

185 Salvador Dalí: *Sculptures involontaires*, *Minotaure* n° 3-4 impreso diciembre 1933, p. 66, 8 ilustr. (fotógrafo sin identificar; muy probablemente Man Ray o Bassai)



Minotaure: a) Salvador Dalí: Sculptures involontaires; nº 3-4 1933, p. 66; b) André Breton: Picasso dans son élément; nº 1 1933, ilustración en p. 22.

Para los surrealistas la abstracción tal como la postulaban los grupos anclados, en último término, en la transcripción cubista, es decir todos los que identificaron abstracción con geometría, es incomprensible por ajena a toda experiencia vital. Pero una abstracción basada en la forma sintética y concreta -forma ilimitada en su lógica aleatoria o fractal- o en las formas autónomas que ofrece la naturaleza de lo pequeño tan bien mostradas por la ciencia, ajenas a una experiencia visual antropológica pero de innegable realidad, supone una experiencia en definitiva pre-racional, azarosa y contingente del mundo y lo real completamente acorde con su sensibilidad. Man Ray lo expresa del siguiente modo al referirse a sus Objetos matemáticos: *“Esas ecuaciones no tenían ningún sentido para mí, sino las formas de los objetos; en sí mismas eran tan variadas y tan auténticas como las que se encuentran en la naturaleza. Lo que para mí las hacía aún más importantes es que estaban fabricadas por las manos del hombre: no se podía decir que eran abstractas como temía Breton... Para mí cualquier arte abstracto es como un fragmento, como una ampliación de un detalle de la naturaleza o de una obra de arte. En cambio esos objetos eran microcosmos completos.”*¹⁸⁶ El arte abstracto se va a vincular más a esa búsqueda de “microcosmos completos” dotados de la máxima autonomía y realidad que a la combinatoria formalista hasta entonces propuesta por puristas, neoplásticos y sus sucesores de la abstracción geométrica.

Ciertamente el interés por la matemática y las regularizaciones persiste en algunos artistas pero ya no bajo la forma idealista de la ortogonalidad y la razón de la línea recta, sino con una nueva complejidad de la que son un excelente exponente los firmantes del Manifiesto Realista (Moscú, 1920), el escultor nacionalizado francés desde 1930, Antoine Pevsner y Naum Gabo con sus esculturas alabeadas matemáticamente desarrolladas justamente en los años 30 y tan similares a los objetos descubiertos por Man Ray. El cientifismo de estas formas concretas de Pevsner no les impide, al contrario, ir mucho más allá en su libertad plástica de lo admitido por las trabas racionalistas que pretendían prorrogar los primeros grupos y revistas del arte abstracto. El arte definitivamente concreto, ajeno a los análisis abstractos precedentes, es por lo tanto, como decía Jakovski, el arte de síntesis donde confluyeron, con tan gran diversidad de proporciones como se quiera, las dos sensibilidades más características de los años 30, surrealismo y abstracción y el medio artístico donde dicha síntesis se dio con más naturalidad fue, como hemos comprobado en varias ocasiones a lo largo de esta apartado, la escultura.

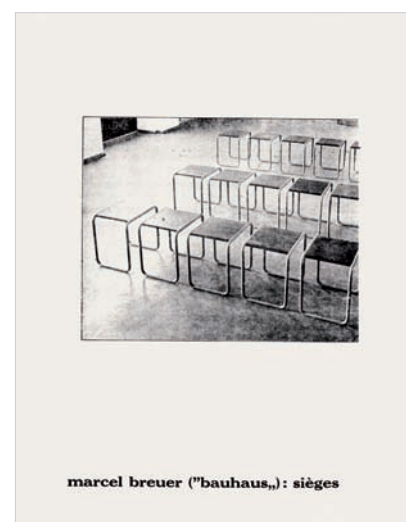
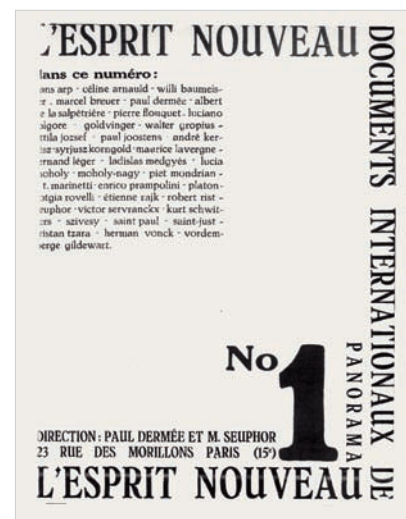
¹⁸⁶ Man Ray en *Autoportrait*, (Robert Laffont), 1963, p.330; en Gladys Fabre, *Arte de síntesis*; en: Gladys Fabre (ed.): op. cit., p. 198

3. III.2. Las revistas y grupos del arte abstracto-concreto.

Revistas y grupos. Las revistas del arte abstracto parisinas nacen como apéndices de los grupos artísticos que les dan nombre. Su misión se establece única y exclusivamente en función de la estética que preconizan constituyéndose en baluartes de sus posiciones frente al resto del panorama artístico del momento, concretamente de las figuraciones y, como sabemos, del surrealismo. Al igual que las revistas más específicamente bretonianas, se trata de órganos de una determinada ideología estética en los que nada ajeno tiene cabida sino es para establecer contrastes críticos respecto a las posiciones propias; sin embargo, si en aquellas resultaba impropia su asimilación a la categoría de revista de arte no solo por su sectarismo sino sobre todo por su predominio literario, en las del arte abstracto, aún mostrándose estrictamente excluyentes en el arte que presentan, salta a la vista que su único interés es de carácter estético y fundamentalmente vinculado a las bellas artes y sus debates. Son así, revistas de arte o si se quiere boletines artísticos de los grupos que los promueven y sostienen con sus cuotas, y son producto de un equilibrio de intereses bien establecido en detallados estatutos asociativos debidamente visados ante la autoridad, en los que se establecen cuotas de cotización y participación en los eventos de la sociedad a la que la revista y las exposiciones de grupo dan visibilidad.

Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau.

Veámos cómo los artistas residentes y los recién llegados a París afectos a las tendencias de la abstracción comienzan a reunirse en exposiciones y a articular una acción común. Las revistas del arte abstracto son un correlato inmediato de esta acción y ya en 1927 un gran protagonista de este proceso, el belga Michel Seuphor, se alía con su compatriota y célebre “revuiste” del lustro anterior, fundador de *L'Esprit Nouveau*, Paul Dermée, para crear *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* (1927) que, a pesar de su evidente intención de situarse en la estela de la añorada *L'Esprit Nouveau*, manifiesta tendencias híbridas e, incluso, añoranzas Dada evidentes en los participantes o en los juegos tipográficos y en las veladas poéticas organizadas; no obstante, presenta ya algunas características que serán constantes en las futuras revistas de la abstracción. Así, todas las vanguardias del momento, tanto parisinas como extranjeras tienen cabida en *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* a excepción del surrealismo, también se da una presencia abrumadora de artistas extranjeros, aunque al lado de algunos pocos franceses sensibles a las formas geométricas como Léger. Se pone por lo tanto en práctica, la proclama de lanzamiento de la publicación cuando, al hablar de espíritu nuevo, se afirma que “constituye un fenómeno internacional” destacando gráficamente esta última palabra. Respecto a su discurso estético-social, adolece, como también las revistas venideras, de escasa originalidad en su intento de recuperación de conceptos como espíritu nuevo y vida moderna: “*Aventuramos una definición de partida: El espíritu nuevo quiere reconstruir un mundo tan necesario y satisfactorio para el hombre moderno como el mundo llamado natural. / Usted leerá nuestra revista porque: / ARTISTAS.- conoceréis las creaciones de todos vuestros émulo*



Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau, nº 1 1927. Portada y página ilustrada del único fascículo publicado.

un discurso positivo respecto a los objetivos del grupo. Las reuniones semanales en la casa de Seuphor y ocasionalmente en la de Pevsner, después ante la numerosa asistencia en diversos locales públicos, se suceden a lo largo de todo el año 1929; contra la opinión de Torres-García que lo encuentra demasiado marcado por la geometría, se acepta el nombre propuesto por Seuphor: “Círculo y Cuadrado”. *“Era para mí el emblema más simple de la totalidad de las cosas, afirma Seuphor años después. El mundo racional y el mundo sensorial, la tierra y el cielo del antiguo simbolismo chino, la geometría rectilínea y la geometría curvilínea, el hombre y la mujer, Mondrian y Arp.”*¹⁸⁹ Al rememorar aquellas discusiones sobre lo que debía determinar la identidad del grupo, Seuphor recuerda cómo siempre estaban centradas en *“la diferencia entre abstracción y figuración”* y de alguna manera reconoce tácitamente, la escasa consistencia de sus nexos, puros compromisos de mínimos para dar cabida a posturas opuestas: *“Después de grandes tiranteces, que a veces pusieron en peligro la vida del grupo, y cuyo principal punto de fricción fue el antagonismo entre Vantongerloo y Torres-García, el uno pidiendo el rigor matemático, el otro defensor de una flexibilidad mayor, logré poner ambos polos de acuerdo tomando como base general la idea de estructura y de arquitectura, en su sentido más amplio.”*¹⁹⁰



Portadas de los tres números aparecidos de Cercle et Carré. Marzo, abril y junio de 1930 respectivamente.

La revista *Cercle et Carré*. Las primeras decisiones prácticas dan lugar a una exposición y, como fue habitual en los movimientos artísticos de entreguerras, a la publicación de una revista, elemento indispensable sobre el que proyectar la actividad teórica y artística del grupo. Seuphor se haría cargo de la dirección de la revista. Escarmentado con el fracaso económico de *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau*, se establece una cuota anual de los asociados al grupo, para el sostenimiento de la revista y otras actividades y el 15 de marzo sale el primer número con una temática común, la idea con la que Seuphor había integrado diferencias, la arquitectura entendida como construcción intrínseca al arte y su estructura plástica. Efectivamente, el fascículo se abre con una suerte de manifiesto del que ya tuvimos ocasión de comentar algunos contenidos poco más arriba, *“Por la defensa de una arquitectura”* debido a su director. En él, las vaguedades de *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* se concretan a favor de un “espíritu constructivo” completamente acorde con las teorías de *L'Esprit Nouveau*, que, siguiendo las analogías establecidas por el propio Seuphor, estaría mucho más cerca del cuadrado que del círculo; de hecho antes de que acabe la corta vida de la revista Torres-García, defensor de geometrías más abiertas, se aleja definitivamente Cercle et Carré.

Por el momento el grupo en pleno vive un gran momento al mes siguiente de la salida de la revista con la

189 Ibídem, p.113

190 Ibídem, p.115



Momentos de la inauguración de la *Premiere exposition internationale du groupe Cercle et Carré* en Galerie 23, abril 1930. a) Pevsner, Arp, Seuphor; b) Torres-García, Seuphor.

*Premiere exposition internationale du groupe Cercle et Carré*¹⁹¹ de la que el segundo número de la publicación da cumplida cuenta publicando su catálogo. El predominio abstracto es manifiesto y dentro de él, la geometría rectilínea muy abundante. De hecho, este segundo número de abril de 1930 lleva por título el del artículo propuesto por Piet Mondrian “*El arte realista y el arte super-realista (la morfoplástica y la neoplástica)*” donde expresa una vez más su visión del arte moderno como “expresión plástica” que libra al hombre de la opresión de la “expresión trágica”, el advenimiento de un equilibrio definitivo no ya del arte, sino de la sociedad: “*En el porvenir, la idea neoplástica se desplazará cada vez más hacia su realización en la realidad palpable: entonces aparecerá aún más viva. Pero para ello es necesario que la mentalidad, al menos de un grupo de individuos, se oriente hacia una concepción universal y se libere de la opresión de la naturaleza. Y que futuro feliz, cuando no tengamos ya necesidad del artificio ‘cuadro’ o ‘estatua’, cuando vivamos en el arte realizado.*”¹⁹² En la siguiente página Georges Vantongerloo ocupa buena parte de las escasas páginas del fascículo, convirtiéndolo definitivamente en una prolongación neoplasticista con “*Plástica de arte (S=L2 V=L3)*” una apología

de la conveniencia y utilidad de la matemática en el arte, de la geometría y sus garantías. Casi dando la razón a Van Doesburg que, como vimos, prefirió crear su propio grupo ante la tibieza de las convicciones “abstracto-concretas” del primer Cercle et Carré, la revista de Seuphor y Torres-García muestra a lo largo de los tres únicos números que vieron la luz¹⁹³, una deriva hacia el afianzamiento de la línea racionalista y geometrizable muy manifiesto en el peso adquirido por los artistas provenientes de De Stijl y por la arquitectura que, ahora en un sentido literal, ocupa buena parte del tercer número con artículos de Le Corbusier, Adolf Behne o Walter Gropius.

La revista estuvo, lógicamente, muy atenta a las críticas y comentarios recibidos tanto por la exposición inaugural del grupo como por la primera entrega de la publicación. Respecto a la primera, su repercusión fue tan decepcionante como la escasa afluencia de público, Seuphor en el texto varias veces citado “*Círculo y Cuadrado*” recuerda como, al menos, uno de pocos visitantes asiduos era de cierta calidad: “*Picasso, que vivía en el mismo inmueble, vino varias veces a vernos en solitario, por la mañana, al abrir. Se detenía largamente ante ciertas telas y nadie lo molestaba.*”¹⁹⁴, no obstante, continúa Seuphor, la respuesta de “*La prensa fue francamente deprimente. Irónica o cruel.*”, lo que no dejó de hacer mella en el grupo, cuyo entusiasmo cae y sus reuniones se distancian cada vez más. En el nº 3 de la revista se acepta la escasa

191 La exposición se celebró en la Galerie 23 (calle de La Boétie) alquilada para la ocasión por el grupo, entre el 18 de abril y el 1 de mayo de 1930. Reunió a 46 artistas con unas 150 obras en catálogo, el arte no figurativo, decididamente concreto, era dominante pero no faltaban obras mixtas con ciertas referencias figurales, de tono poscubista, purista o futurista. Entre los artistas presentes y por destacar la variedad de sus propuestas: Arp, Kandinsky, Baumeister, Mondrian, Vantongerloo, Pevsner, Exter, Schwitters, Le Corbusier, Ozenfant, Léger, Luigi Russolo, Prampolini, Germán Cueto o Torres-García.

192 Piet Mondrian: *L'art réaliste et l'art superréaliste (La morphoplastique et la néoplastique)*, *Cercle et Carré* nº 2 abril 1930, (sin páginar, 1ª a 3ª del fascículo, 1 fotografía del autor, p. 3ª)

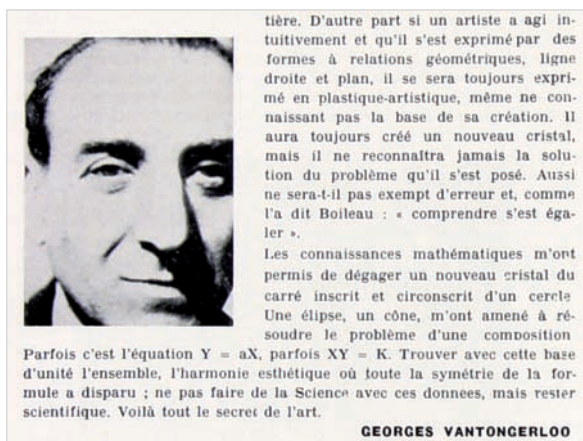
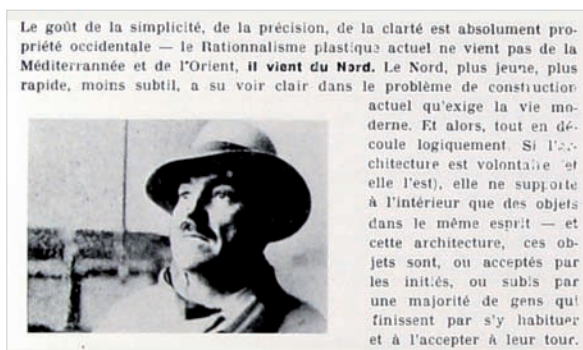
193 Mientras la revista salió, se atuvo muy razonablemente al plan inicial de periodicidad mensual, sus tres números están fechados en abril, marzo y junio de 1930.

194 Michel Seuphor: *op. cit.*, pp.117-118

resonancia de la exposición: “*Es interesante reparar en que nuestro esfuerzo no ha encontrado ningún defensor en París. A pesar de la buena acogida del público (la venta del número de nuestra revista sobrepasa todas las expectativas que nos habíamos hecho) la prensa parisina, siempre entregada a sus frivolidades, a su esnobismo y a sus juegos de espíritu, es unánime en condenarnos o en no tomarnos en serio.*”¹⁹⁵

La exposición -en realidad poco visitada salvo en las multitudinarias sesiones de apertura y clausura plagadas de conferencias y otras actividades- y la revista, participan de la misma fortuna crítica, por ello tiene interés destacar los ataques, sin duda menos de los que hubieran sido deseables, de los que a continuación de la cita anterior se hace eco Seuphor. Todos ellos corroboran la apreciación del crítico de *Comoedia* -dirigida en esa ocasión específicamente la revista- sorprendiéndose de que se presente como nuevo algo que incluso creían ya desaparecido. Así Paul Fierens escribe en *Journal des Débats*: “*Una exposición que se pretende avanzada pero que no aporta nada verdaderamente nuevo*”, o Maurice Raynal desde *L'Intransigeant*: “*Da la impresión de que la 'neoplastic' es sobre todo la vuelta de una tentativa que creíamos muerta desde hacía largo tiempo. Hay que creer que en París la resistencia a la muerte es grande.*”¹⁹⁶ Seuphor, en nombre de Cercle et Carré se muestra especialmente dolido por el desprecio de Raynal o el no aprecio de Zervos, críticos de los que sin duda tenían derecho a esperar más, dada su larga trayectoria cerca del arte moderno; les acusa de no atreverse a salir de los cauces establecidos para el comercio del arte y la crítica asociada. Finalmente reprocha a Raynal su escasa profesionalidad: “*Maurice Raynal, crítico de arte, se ha contentado con 7 o 10 minutos para juzgar las 140 obras de la exposición 'Cercle et Carré' y dar cuenta a sus lectores; Pablo Picasso, pintor de arte, ha necesitado una hora para dar cuenta a sí mismo.*”¹⁹⁷

Como indicaba Seuphor, la revista obtuvo un cierto éxito de ventas a pesar del escaso eco que tuvo en los medios y del tono generalmente negativo de las críticas recibidas. Hubo ocasión de comprobarlo en el caso de *Comoedia*, pero el ataque más duro provino del despedido Van Doesburg a través de una carta enviada al grupo, un asunto personal que se hace público al decidir Seuphor transcribir partes importantes de la misma en su “*Editorial*” del nº 2. Doesburg a pesar del tono airado de la carta no deja de destacar justamente algunas de las contradicciones que Seuphor quiso conjurar con esa vaga alusión a “la estructura y la arquitectura” que en realidad evitaba concretar una delimitación del arte abstracto: “*Os declaro que ese periódico es verdaderamente vergonzoso, no solamente por los colaboradores, sino sobre*



Cercle et Carré, fragmentos de textos de artistas con su retrato: a) Léger, nº 1, 5ª p.; b) Mondrian, nº 2, 3ª p.; c) Vantongerloo, nº 2, 6ª p.

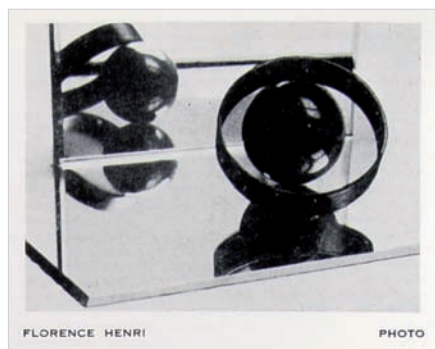
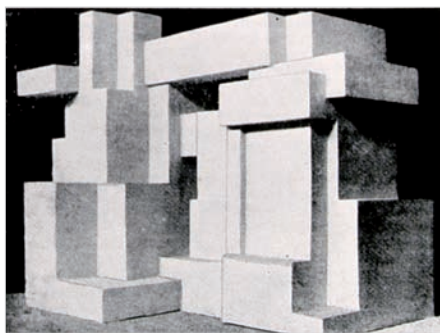
Como indicaba Seuphor, la revista obtuvo un cierto éxito de ventas a pesar del escaso eco que tuvo en los medios y del tono generalmente negativo de las críticas recibidas. Hubo ocasión de comprobarlo en el caso de *Comoedia*, pero el ataque más duro provino del despedido Van Doesburg a través de una carta enviada al grupo, un asunto personal que se hace público al decidir Seuphor transcribir partes importantes de la misma en su “*Editorial*” del nº 2. Doesburg a pesar del tono airado de la carta no deja de destacar justamente algunas de las contradicciones que Seuphor quiso conjurar con esa vaga alusión a “la estructura y la arquitectura” que en realidad evitaba concretar una delimitación del arte abstracto: “*Os declaro que ese periódico es verdaderamente vergonzoso, no solamente por los colaboradores, sino sobre*

195 Michel Seuphor: À propos de l'exposition “Cercle et Carré”, *Cercle et Carré* nº 3, junio 1930, Notices (sin páginar, última página del fascículo, contraportada)

196 Ibídem.

197 Ibídem.

todo por la idea de un arte nuevo (alusión al purismo que mencionaba anteriormente). Su grupo ha dado a los enemigos del arte 'abstracto' (pintores, críticos de arte, de los que también usted ha sido víctima!) una buena documentación 'contra el arte abstracto' de la que estoy seguro, los señores Tériade, Ozenfant, Camille Mauclair, Maurice Raynal, Zervos, Basler, etc., se aprovecharán... y con razón."¹⁹⁸ Esta lista de enemigos es como se ve prácticamente la misma que la aducida en alguna ocasión por los surrealistas, la de la crítica establecida en revistas de arte moderno abiertas, con el pequeño detalle malicioso de Mauclair parangón de cierta crítica reaccionaria. En realidad Van Doesburg afea a *Cercle et Carré* su falta de compromiso vanguardista, algo en lo que no se equivoca. Efectivamente, la razón de ser de este grupo tuvo más



Cercle et Carré, algunas imágenes de arte: a) Vantongerloo, escultura, n° 1; b) Florence Henri, fotografía, n° 2; c) Antoine Pevsner, escultura, n° 1.

un carácter práctico, casi coyuntural, que teórico, se constituyó sobre todo como plataforma de trabajo y tribuna pública para una serie de artistas y un tipo de arte marginado desde siempre en París pero en ese momento de manera llamativa por el auge surrealista. Esto lo aceptaron implícitamente incluso rígidos teóricos como Mondrian o antiguos dadaístas a sabiendas de que los enfrentamientos de antaño lo eran básicamente entre tradición y modernidad mientras que los que ahora se querían reproducir, el defendido por Van Doesburg por ejemplo, lo eran entre diversas miradas de lo moderno y devenían fácilmente retóricos, convirtiéndose en razones solo para el propio arte, que no podían ya pretender desactivar otros discursos sobre los que se podía discutir, pero a los que era difícil negar una perfecta y moderna contemporaneidad.

La política artística finamente ejercida por Seuphor en *Cercle et Carré* resultó en su laxa apuesta abstracta, adecuada a los tiempos, al arte de síntesis que se estaba ya fraguando y en el que la abstracción encontraría su desarrollo natural. Prueba de la importancia del trabajo integrador de Seuphor son las circunstancias que pusieron fin a *Cercle et Carré* cuando la publicación gozaba de una salud aceptable para tratarse de un medio tan específico. En octubre de 1930, cuando Seuphor como director de la revista se dirigía a la imprenta para ultimar los trabajos relativos a la puesta en página del que habría sido cuarto número, cayó gravemente enfermo, con la asistencia económica de sus amigos es enviado a un sanatorio en donde permaneció hasta la primavera del siguiente año. Pero mientras tanto, el grupo y la revista se deshicieron. Seuphor continuará colaborando con los grupos de la abstracción pero en un discreto segundo plano, mucho más tarde rememorando aquellos acontecimientos, concluye: "*Tales fueron los acontecimientos y el clima de Cercle et Carré. En realidad nuestro fracaso solo lo fue en apariencia. En una época muy sombría, nuestro grupo tuvo el mérito de reunir fuerzas desperdigadas, de sacudir algunas conciencias, de clarificar las ideas y de no dejar todo el campo libre al espíritu disolvente del surrealismo. Si bien nada recolectó para él mismo, permitió a Abstraction Création nacer, (...)*"¹⁹⁹. También durante esos meses murió repentinamente Theo Van Doesburg, sin duda y precisamente por su determinación teórica, uno de los más

198 Michel Seuphor: *Editorial; Cercle et Carré* n°2 abril 1930, (sin páginar, página 7 del fascículo)

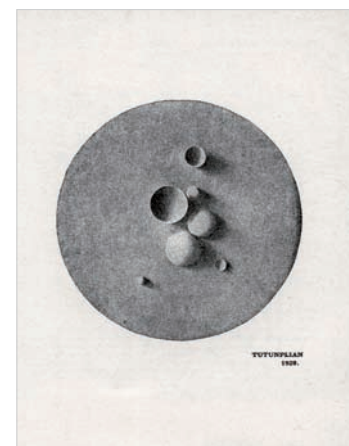
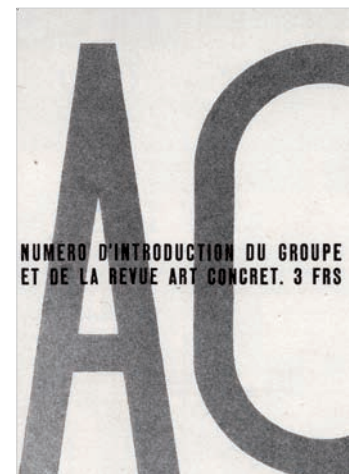
199 Michel Seuphor: *op. cit.*, p.120

destacados precursores y animadores del arte, en su caso, resueltamente concreto. Acaba así una primera etapa de la organización de los grupos de arte abstracto-concreto de París, la siguiente, más duradera y marcada por el nuevo grupo Abstraction Création, será una manifestación más de los procesos de síntesis y mezcla al que se da el arte no figurativo de los plenos años 30.

Art Concret.

La radicalización formal del arte concreto. Quince días después de la aparición del número inaugural de *Cercle et Carré*, Van Doesburg, despedido, como vimos, por haber sido, según él, marginado del grupo, lanza un número cero, “Número de Introducción del grupo y de la revista *Art Concret*” que será el único de la revista *Art Concret*, y lo distribuye al mismo tiempo que se celebra la exposición de *Cercle et Carré*. Se trata por lo tanto de una verdadera contra-revista dirigida contra el desviacionismo del grupo *Cercle et Carré* donde se defiende un arte plenamente concreto y se anatemizan las componendas figurativas en cualquier grado. No fueron muchos los artistas que prefirieron la compañía de Van Doesburg: Hélion, Carlsund, Tutundjian y Marcel Wantz. Todos ellos firman el manifiesto que abre la revista “*Base de la pintura concreta*”, en el que se establece el decálogo del arte concreto según el nuevo grupo: se pide en él una concepción exclusivamente mental de obra, exenta de sensualidad, lirismo y cualquier clase de sentimiento o simbolismo, una extrema simplicidad constructiva y una realización mecánica; todo ello, al servicio de la universalidad y la “claridad absoluta”, la obra no debe tener “otra significación que ‘ella misma’”. La reducción formal y emocional extrema que tres décadas más tarde el minimalismo elevará a categoría ampliamente aceptada, tiene en esta propuesta un claro precedente teórico²⁰⁰.

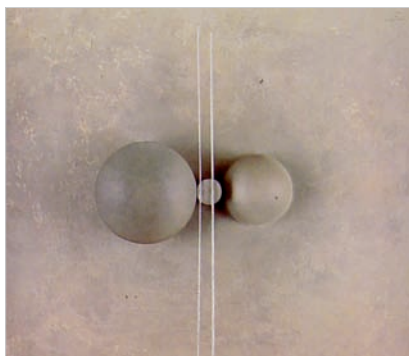
Por lo demás este pequeño proyecto de revista -contaba con 16 páginas en cuarto- continuaba en muchos aspectos, como *Cercle et Carré*, la senda abierta por *L'Esprit Nouveau*, aunque ciertamente muy radicalizada en la no figuración y con el componente añadido de cierto trascendentalismo heredado del misticismo neoplástico y suprematista al que el interés por la matemática y la nueva ciencia se acoplaba bien. Sorprende en este sentido que, a pesar de la especial prevención manifestada por Van Doesburg hacia los puristas, utilice un ejemplo extraído de *L'Esprit Nouveau* para ilustrar la conveniencia de valerse de instrumentos que perfeccionen las imprecisas capacidades manuales: un bloque de texto escrito a máquina se pone en contraste con otro escrito a mano para concluir “*No queremos escritura artística.*”²⁰¹ No quieren cosas “artísticas”



Art Concret, numero d'Introduction, 1930 (único): Portada; proclama estética; ilustración con obra de Leon Tutundjian.

200 Puede repararse en la contundencia de esta elección mediante algunos fragmentos del texto: “1° El arte es universal. / 2° La obra de arte debe estar enteramente concebida y formada por el espíritu antes de su ejecución. No debe recibir nada de los datos formales de la naturaleza, ni de la sensualidad, ni de lo sentimental. (...) / 3° El cuadro debe estar enteramente construido con elementos puramente plásticos (...) en consecuencia el cuadro no tiene otra significación que ‘él mismo’. / 4° La construcción del cuadro, así como sus elementos, debe ser simple y controlable visualmente. / 5° La técnica debe ser mecánica es decir exacta, anti-impressionista. / 6° Esfuerzo para la claridad absoluta.” Van Doesburg (y el resto del grupo Art Concret): *Base de la peinture concrète*; *Art Concret* nº de introducción, abril 1930, p. 1)

201 Exactamente la misma estrategia usaron los puristas en “*Formación de la óptica moderna*” (Ozenfant et Jeanneret: *Formation de l'optique moderne*; *L'Esprit Nouveau* nº 21, marzo 1924, sin paginar) aunque en su caso avalaba un discurso sobre



Leon Tutundjian; a) Relieve, esfera invertida, 1929; b) Relieve con cilindro, 1929, 60 cm. de diámetro.

como las expresadas por esas calificaciones propias de la crítica artística y las consideraciones habituales acerca del arte: “Sensibilidad, sensualidad, emoción, poesía, abstracción, imaginación, (...) sueño, subconsciente, genio, aliento, habilidad, calidad, sugestión, (...) moderno, brillante, delicado, gracia, instinto, (...) etc., etc.”²⁰²; efectivamente, a continuación de una larguísima retahíla de “palabras que no conciernen a la pintura”, se propone un texto “compuesto con documentos seleccionados en la prensa artística reciente” donde esas palabras soportan la vacuidad de un texto ridículo cuyo tono estilístico responde a la retórica común de la crítica artística de la época. La crítica de arte, como ocurriera con los surrealistas, no tenía los instrumentos adecuados para aproximarse al arte nuevo; esta era una queja común a todos los grupos artísticos de la época, tal vez de cualquier época, pero en este caso, el rechazo del arte concreto a toda suerte de calificativo es coherente con un arte que solo se debe a sí mismo y vive, al fin, en una esfera mental ajena a cualquier contaminación mundana. Si en el caso del surrealismo se llega a generar una crítica indirecta y no formalista confiada en analogías literarias que parafrasean las obras, en el del arte concreto de raíz geométrica, como el propuesto por *Art Concret*, no se llegaron a implementar los instrumentos críticos necesarios para su exégesis, siendo algunos textos relativos a los neoplasticistas o los puristas, debidos frecuentemente a los propios artistas y establecidos a menudo desde perspectivas próximas a la arquitectura, el único precedente, pero insuficiente para asumir el

pre-minimalismo de *Art Concret*.

El universal matemático. Si hasta aquí se ha puesto el énfasis en el reduccionismo formal de las propuestas del grupo de Van Doesburg, conviene ahora reparar en un factor por así decir espiritualista presente ya en el primer punto de su texto-manifiesto, “1º *El arte es universal*”, que parece introducir uno de esos calificativos antes rechazados, pero que no aparece en la lista sino es en el etc., etc.: el carácter de trascendencia. Una trascendencia que se establece sobre la premisa clásica de la condición de universalidad de la verdad científica. Ciertamente de la matemática: “*Las matemáticas concretan certitudes constantes con fórmulas; la pintura lo hace con colores.*”²⁰³, se afirma en “*Los problemas del arte concreto. Arte y matemáticas*”; pero también de la ciencia experimental moderna que ha sustituido a los misterios divinos y a la que el arte debe ahora atender, “*Es natural que orientemos nuestros esfuerzos en la dirección en la que cada día los sabios alargan los caminos.*”²⁰⁴, no se trata de pintar estrellas o átomos dando lugar a moléculas, continúa el texto citado, sino de utilizar las nociones que su estudio ha procurado: “*Referir la obra al más alto concepto del universo, es desgajarla del caso particular humano*”, si la obra se mantiene en los referentes aportados por “*la naturaleza terrestre*” sus aspiraciones serán bajas y limitadas, por el contrario, si se refiere al “*universo infinito*” se abre a todas las posibilidades. Todos los presupuestos de metafísica clásica basada en las oposiciones entre mundo sensible-mundo cognoscible, vía de la opinión-vía del conocimiento, mundo de las sombras-mundo de las ideas, etc. parecen estar aquí tomados sin sutileza alguna, al pie de la letra, en una algo tosca interpretación que opone en blanco y negro la vida

el natural perfeccionamiento evolutivo del que la máquina constituía el último eslabón. Si para los puristas escritura a mano es escritura primitiva frente al triunfo moderno de la máquina, en la aplicación de este mismo ejemplo al arte en *Art Concret*, hecho a mano y artisticidad son cosas que perturban la idea plástica mental, que por el contrario, sí queda preservada con la realización mecánica.

202 Sin autor (Van Doesburg): *Quelques mots ne concernant pas la peinture*; *Art Concret* nº de introducción, abril 1930, p. 14

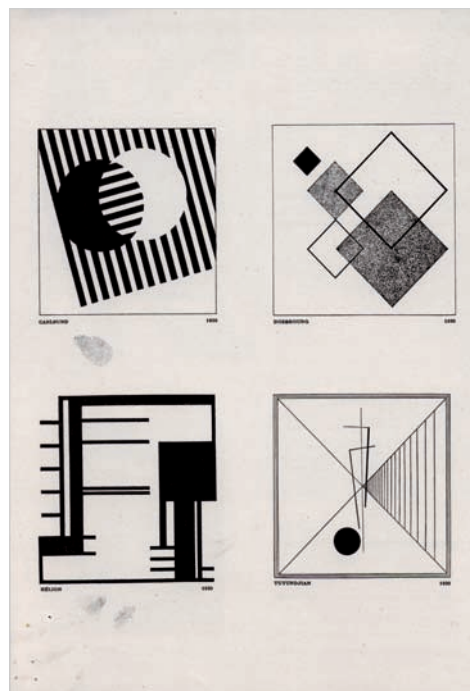
203 Sin autor (Van Doesburg): *Les problèmes de l'art concret. Art et mathématiques*; *Art Concret* nº de introducción, abril 1930, p. 5

204 Ibídem, p. 9

sensible de la mental, la naturaleza contingente de la vida y la naturaleza esencial del arte.

Art Concret es, por lo tanto, la revista en la que se promueve con mayor decisión un concepto exacerbado del arte por el arte, de la autonomía artística llevada hasta sus últimas consecuencias en donde cualquier experiencia antropológica del mundo es desterrada provocando una suerte de estado cero del arte, ajeno a toda experiencia que no sea la pura especulación mental. Pero es sorprendente cómo, llegados a ese punto, surge, como sucederá con el primer minimalismo, un nuevo factor, el tiempo; todavía no el tiempo referido a una experiencia perceptiva fenomenológica, propio de los americanos venideros, pero sí un tiempo conceptual que se superpone a los elementos de la plástica que componen el cuadro: “*La teoría de la relatividad ha precisado que no hay punto fijo en el universo, tampoco espacio fijo, y que el tiempo, él mismo variable, es una dimensión esencial. Ahora bien, el tiempo existe en el cuadro debido al hecho de que no puede ser visto de un ‘golpe de vista’.* Es necesario pasear la mirada de un punto al otro, lo que equivale a decir que el cuadro se desarrolla ante los ojos; es decir que una línea es el resultado del desplazamiento de un punto; el plano el del desplazamiento de una línea, y que toda gran medida el tiempo que necesita la luz para recorrerla.”²⁰⁵ El siguiente paso, un sólido como resultado del desplazamiento de un plano, se daría algunas décadas más tarde cuando hubo que rechazar también la bidimensionalidad como una siempre inevitable forma de representación figural, de relación fondo-figura, que debería ser sustituida por el objeto específico (D. Judd) o el artefacto tridimensional (R. Morris).

Art Concret se estableció por oposición al surrealismo, ciertamente, pero muy específicamente a la abstracción representada por el conglomerado de Cercle et Carré. A lo largo de sus escasas 16 páginas despliega una radicalidad tal vez chocante y poco corriente ya en los plenos años 30, pero capaz de prefigurar límites del arte que solo más adelante serán plenamente identificados. El proyecto queda en este audaz y prometedor esbozo, pues la revista nace muerta al haber quedado impagados gran parte de los gastos generados por los 2000 ejemplares editados a consecuencia del estrepitoso fracaso económico de una ambiciosa exposición organizada por Carlsund, su principal financiero, en Estocolmo²⁰⁶.



Art Concret, 1930. Cuatro páginas consecutivas con obras de Carlsund; Doesburg; Hélion; Tutundjian.

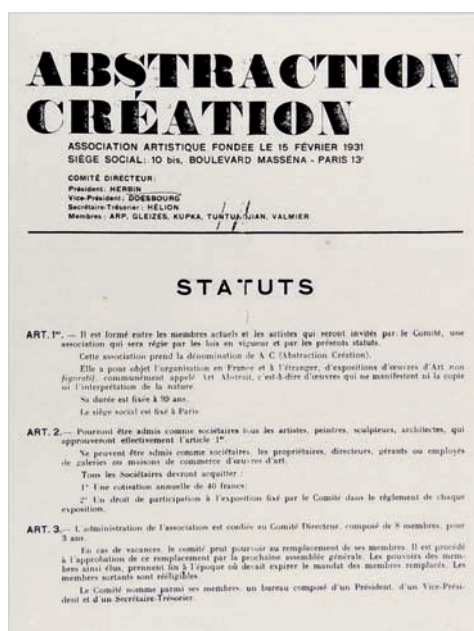
Abstraction Création Art non figuratif.

Asociación artística Abstraction Création. Hay, sin embargo otra razón por la que el proyecto promovido por Theo Van Doesburg debía caer, y es la nunca disimulada ambición del propio Doesburg de comandar personalmente las cruzadas del arte Abstracto-concreto de París. *Art Concret* no había logrado atraer al grueso de los artistas, que prefirieron la mayor apertura de Cercle et Carré, incluso algunos expresamente invitados a sumarse a su proyecto de oposición: Fernández, Pevsner o Vordemberge-Gildewart se decidieron finalmente por el grupo de Seuphor y Torres-García. Al caer enfermo Seuphor y ausentarse largamente de París, Van Doesburg halló la ocasión de ponerse al mando del movimiento en su conjunto para lo cual no dudó en desactivar los estrictos filtros establecidos para su anterior grupo de arte concreto con tal

205 Ibídem, p. 9

206 Estos acontecimientos están relatados por Gladys Fabre en: Gladys Fabre (ed.): op. cit., pp. 63-68

de reorganizar según nuevos estatutos un grupo que integrase al de Cercle et Carré y al de Art Concret. Tras diversas reuniones a finales de 1930 se acuerda la no figuración como premisa de un nuevo grupo, formalizando, en febrero de 1931, la asociación artística *Abstraction Création* con un plantel directivo derivado en buena parte de Art Concret con Herbin como presidente, Doesburg vicepresidente y Hélión secretario. En los estatutos de la asociación, debidamente registrada y establecida con su correspondiente sede social, se detallan con la prolijidad de un contrato las modalidades de participación, elecciones de comités, cuotas, etc., y se determinan sus objetivos: “*Tiene por objeto la organización en Francia y en el extranjero de exposiciones de obras de arte no figurativo, comúnmente llamado Arte Abstracto, es decir obras que no manifiestan ni la copia ni la interpretación de la naturaleza.*” Doesburg, consciente de su reputación y deseo de la participación de buena parte de los antiguos miembros de Cercle et Carré asumió quedar oficialmente en un segundo término, incluso se mostró de algún modo abierto al surrealismo a pesar de



Bases asociativas del grupo *Abstraction Création Art non figuratif*. 1931-1936

arte basado en una plástica de origen plenamente sintético y de orientación geométrica, es decir sobre todo a los artistas provenientes de Art Concret, y el subtítulo, arte no figurativo que se incluirá en la revista, marcaba el denominador común, según se mire, no siempre cumplido.

La revista *Abstraction Création Art non figuratif*. Doesburg muere en 1931 y serán Georges Vantongerloo y Auguste Herbin quienes, tomando los papeles y agendas de Cercle et Carré del apartamento de Seuphor²⁰⁸ pongan en marcha la revista del grupo, *Abstraction Création Art non figuratif*, en la que, como en la asociación artística donde se encuadraba, todos los aspectos organizativos están bien determinados y donde todas las tendencias hacia la abstracción tendrán cabida. Un comité director²⁰⁹ delegaba en uno o dos de sus miembros la responsabilidad y gestión de cada número, seleccionando artistas entre los pertenecientes al grupo que se encargaban de escribir el texto, o buscar quien lo hiciera, asociado a la reproducción de su obra, el propio artista debía financiar su página; muchos miembros del grupo sin capacidad económica alguna -vivían a menudo, según Gladys Fabre, del subsidio de parado intelectual (!)- no llegaron a publicar en la revista. Se intentaron argucias como invitar a artistas de gran renombre

207 En Gladys Fabre (ed.): op. cit., p. 95

208 El propio Seuphor relata este suceso: “*La coinquilina de mi apartamento de Vanves, sin malicia, le había prestado a Vantongerloo las tres libretas de direcciones de Cercle et Carré. Yo no había sido ni informado ni consultado.*” Michel Seuphor: op. cit., p.120

209 Estaba formado según las etapas por: Arp, Gleizes, Hélión, Herbin, Kupka, Pevsner, Schiess, Seligmann, Béothy, Freundlich, Gorin, Tutundjian, Valmier y Vantongerloo.

que como vimos la revista acogiese duros ataques contra él —“*Llamo surrealismo (...) ese pequeño trozo de mierda*” escribía como vimos en la nueva revista *Seuphor*. El propio título indica la vocación de compromiso de este nuevo proyecto, aceptando dos grandes vías de aproximación a la abstracción; en el primer número de la revista del grupo, el Comité director lo explica: “*Abstracción porque algunos artistas han llegado a la concepción de la no figuración a través de la progresiva abstracción de las formas de la naturaleza. Creación porque otros artistas han llegado directamente a la no figuración a través de una concepción de orden puramente geométrico o a través del uso exclusivo de elementos comunes denominados abstractos, como círculos, planos, barras, líneas, etc.*”²⁰⁷ Así pues, “*abstracción*” hacía referencia a aquellas posibilidades que de manera más o menos evidente tenían una referencia última en la naturaleza —en realidad tanto Mondrian como Arp o Brancusi, por ejemplo, estarían en este caso-, aceptándose, no sin fuertes enfrentamientos, incluso ciertos trasvases con el surrealismo y sus formas sugerentes propuestos sobre todo por los jóvenes; “*creación*”, por el contrario, representaba el



a, b) Portada y página de la primera de las dos monografías publicadas por Abstraction Création; c) Repercusión de las primeras exposiciones de grupos de arte abstracto: R.C.: Une exposition d'art abstrait; Art et Décoration 2º semestre 1929, Chronique p. 6. Reproducción muy destacada de *Héros* de Étienne Beothy.

que contribuyesen con la cuota correspondiente y prestigiasen la publicación: según testimonio de Calder, Picasso fue vetado por un Delaunay furioso y Brancusi envió la fotografía para publicar pero no los fondos²¹⁰. En tales condiciones, la financiación de la revista siempre fue problemática y los ocho números anuales inicialmente previstos se limitaron a un solo número por año, es decir cinco entregas entre 1932 y 1936, período de actividad del grupo, a las que se pueden sumar dos monografías de las muchas anunciadas, ambas escritas por el crítico que ya conocemos Anatole Jakovski, la primera dedicada íntegramente a Herbin donde se da cuenta de todos sus períodos creativos incluidos los de pleno naturalismo, y otra a un grupo de artistas; otras monografías dedicadas a Pevsner, Gabo, Arp, Vantongerloo, Freundlich, por citar solo a escultores, fueron anunciadas pero no vieron la luz. “*A pesar de las dificultades, la revista Abstraction Création Art non figuratif supo mantener un lugar de libertad donde los puntos de vista más diversos pudieron expresarse. Revista de afirmación más que de combate, su contenido buscaba en primer lugar justificar el valor del arte abstracto con la ayuda de comentarios, aforismos y de algunos escasos artículos.*”²¹¹ De este modo contextualiza el estudioso de las revistas artísticas parisinas Yves Chevrefils, el lugar ocupado por la revista y el movimiento Abstraction Création; un momento crítico con la plena llegada a Francia de la recesión económica internacional originada en 1929, con una crítica y un público que seguían ajenos a estas propuestas artísticas y un mercado artístico centrado en las bien nutridas reservas cubistas que tenían ahora al fin, demanda.

Abstraction Création Art non figuratif, fue vista por muchos de sus asociados -según Gladys Fabre unos 50 al año y algunos centenares entre 1931 y 1936 de todas las nacionalidades- como una oportunidad para difundir su obra en un momento en que, salvo para contados artistas, ninguna revista se ocupaba del arte abstracto, la imposibilidad para la mayor parte de ellos de publicar imágenes de su obra ante los escasos números editados de la revista, estaría en la base de la ruptura del grupo cuyas tensiones tienen un punto culminante en 1934 con la dimisión en pleno del comité director. No obstante, la revista cumple ampliamente su principal y más ambiciosa función, la difusión del arte abstracto-concreto, y lo hace con enorme repercusión internacional dando lugar a réplicas en Inglaterra o Estados Unidos que continúan y afianzan su labor, más mediante la difusión de la imagen del arte abstracto-concreto, que de un aporte crítico al que en realidad *Abstraction Création Art non figuratif* había renunciado paulatinamente confiando cada vez más en la imagen de las obras. Las revistas *Plastique*²¹², cinco fascículos entre 1937-1939, y

210 Yves Chevrefils Desbiolles: *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Ent'revues, París 1993, p. 109

211 Ibídem, p. 109

212 *Plastique* (1937-1939) fue editada en París por Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp y César Domela en inglés, francés y alemán. Su presentación en inglés manifiesta su vocación internacionalista: “(*Plastique*) es una revista orientada al estudio y apreciación del Arte Abstracto; sus editores son a su vez pintores y escultores identificados con el movimiento moderno en Europa y América.” (*Plastique* nº 1, primavera 1937)

*Circle*²¹³, un fascículo en 1937, son sucesiones de páginas dedicadas en su mayor parte a imágenes del arte contemporáneo no figurativo aceptando aún en mayor grado que sus predecesoras, las mezclas con el surrealismo; incluso el surrealismo sin más, como ocurriera en los números 4 y 5 de *Plastique* con la presencia de Max Ernst o la publicación de un “*Roman collectif*” firmado por Arp, Duchamp, Eluard, Hugnet y otros. De algún modo estas y otras publicaciones anuncian ya el próximo desplazamiento de los artistas hacia el oeste, empujados por la situación política francesa y europea. El formalismo entra así en América aún embebido de la carga histórica y social europea y comienza una nueva depuración que germina inmediatamente acabada la Segunda guerra mundial, culminando con las teorías de la “Pura visualidad” de Clement Greenberg y finalmente con el formalismo radical del minimalismo y en cierto modo del primer arte conceptual: “*De hecho habrá que esperar al Minimalismo americano para que el formalismo latente en Abstraction Création se libere totalmente de los presupuestos culturales anteriores.*”²¹⁴



Circle. International survey of Constructive Art, London 1937. Portada, sumario y páginas de imagen de la sección de escultura de la publicación: Gabo; Brancusi; Holding; Hepworth; Giacometti.

213 **Circle. International survey of Constructive Art** (1937) fue editada en Londres por J. L. Martin, Ben Nicholson y Naum Gabo, lógicamente en lengua inglesa. Es probablemente el mayor compendio del arte moderno tendente a la abstracción de la época, con un extraordinario despliegue de imágenes y con textos muy relevantes en los que el nuevo arte inglés, hace acto de presencia: Herbert Read, Ben Nicholson, Barbara Hepworth o Henry Moore contribuyen con importantes textos. Tiene interés reparar en la importancia sin precedentes adquirida por la escultura de vanguardia que se presenta: 26 imágenes de escultura, pertenecientes a Arp, Brancusi, Calder, Gabo, Giacometti, Hepworth, Holding, Meduniezky, Moore, Pevsner y Tatlin, frente a 41 de pintura pertenecientes entre otros a Braque, Gris, Léger, Klee, Picasso, por citar a artistas de dudosa calificación abstracta e ilustrar así, como en el caso de los escultores, el cumplimiento de la confluencia definitiva de escuelas y generaciones del arte moderno alrededor de un concepto ampliado de la abstracción que esta revista representa especialmente bien. La arquitectura tenía aún mayor desarrollo en esta publicación de número único, con 52 imágenes y con textos de Le Corbusier, Richards, Breuer o Neutra.

En su última parte se hace un repaso de las principales manifestaciones colectivas vinculadas al arte abstracto en el panorama expositivo internacional que ilustra igualmente el momento de síntesis y de búsqueda vínculos por encima de las diferencias que, como hemos ido viendo, caracterizó a los años 30 por encima de las oposiciones teóricas de los grupos artísticos; reparar en sus títulos, perfectamente corroborados por los artistas propuestos en cada una de ellas, es ya una constatación de este proceso: “Thèse, Antithèse, Synthèse” (Kunstmuseum, Luzern, 1933), “Cubism & Abstract Art” (Museum of Modern Art, New York, 1936), “Abstract and Concrete” (Lefevre Gallery, London, Liverpool, Oxford, Cambridge, 1936), “Abstract Art in Contemporary Settings” (Duncan Miller LTD. London, 1936), “Constructivism” (Kunsthalle, Basel, 1937), etc.

214 Gladys Fabre (ed.): op. cit., p. 96

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

2ª PARTE:

Presencia, debates y géneros de la escultura en las revistas de arte.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

2ª PARTE:

Presencia, debates y géneros de la escultura en las revistas de arte.

Capítulo 4. Presencia de la escultura y su consideración crítica.

Capítulo 4. Presencia de la escultura y su consideración crítica.

Sumario detallado:	Páginas
4. I. ESCULTURA Y REVISTAS DE ARTE.	225
4. I.1. <u>La escultura como diferencia.</u>	226
Nuevas revisiones críticas de la escultura.- (página 226) Relecturas de la escultura.; Aprendiendo en la pintura. Modernidad y escultura.- (p. 228) Cierta imposibilidad moderna de la escultura.; Recapitulación.	
4. I.2. <u>Presencia y tratamiento de la escultura en las revistas.</u>	231
La escultura en las revistas.- (p. 231) Presencia dispar de la escultura.; Un ejemplo: la escultura en <i>L'Esprit Nouveau</i> .; La imagen de la escultura en las revistas. Presencia de los movimientos artísticos extranjeros.- (p. 237) Presencia italiana y holandesa.; La escultura constructivista.; La construcción escénica soviética.; Arte y escultura alemanas en las revistas parisinas.	
4. II. ACTUALIZACIONES DE LA ESCULTURA EN LA CRÍTICA DE ARTE.	247
4. II.1. <u>Rodin, punto de partida imposible.</u>	248
El referente rodiniano en la crítica de la tradición clasicista.- (p. 248) Presencia de Rodin.; Paul Gsell y la tradición viva de Rodin.; Críticos de modernidad conservadora.; <i>"Escultores de este tiempo"</i> , Levinson. El referente rodiniano en la crítica de la modernidad avanzada.- (p. 254) <i>"La nada"</i> de Rodin en <i>L'Esprit Nouveau</i> .; <i>"Rebanada de vida"</i> o modernidad.	
4. II.2. <u>La consideración de la escultura a través de los artículos a ella dedicados.</u>	258
El medio escultórico.- (p. 259) Pintura o escultura.; Expansiones de la escultura. Exposición Internacional de Escultura.- (p. 262) La escultura contemporánea según Christian Zervos.; Asamblea de sombras inciertas en yeso y bronce. "Dios-mesa-cubeta"- (p. 267) Espontaneidad de la escultura.; La dimensión fotográfica.	
4. III. LA CONTEMPORANEIDAD DE LO ARCAICO Y PRIMITIVO.	271
4. III.1. <u>Las otras esculturas: entre la emulación y la curiosidad.</u>	272
Las otras esculturas "modernas".- (p. 272) Presencia de las artes primevas.; El papel difusor y crítico de las revistas de arte. Universalidad de la forma artística.- (p. 275) El mundo entero y todas sus épocas.- (p. 276) Coleccionismo y curiosidad en <i>L'Amour de l'Art</i> .; El arte antiguo de Asia y Europa.; La difusión del arte Precolombino.; Curiosidades etnográficas.	

4. III.2. Etnografía, arqueología, prehistoria, mundo contemporáneo.

283

Artes arcaicas y sensibilidad contemporánea.- (p. 283)

El punto de vista "artístico" de *Cahiers d'Art*.; Intemporalidad de la condición primera del arte.; Fluctuaciones entre la visión artística y la etnográfica.; Etnografía y humanismo.; Los monográficos sobre artes de África y Oceanía.; Arte Inuit, la última adquisición.; Recapitulaciones de Christian Zervos: Grecia y el Sumer.

Etnografía del mundo contemporáneo.- (p. 297)

Visiones del arte más allá de la estética en *Documents*.; Recuperar el valor de uso.; Girando el enfoque hacia el mundo contemporáneo.; La indiferenciación.; Algunos artículos etnográficos.; *Minotaure* y la *etnografía*.; *Mission Dakar-Djibouti*



Coupole lumineuse dans une nouvelle salle de D. I. M.

JOUBERT et PETIT

Escultura y decoración en las revistas, sala con gran cúpula luminosa, mobiliario moderno y escultura reproducida en varias revistas hacia 1929; André Salomon: *L'éclairage moderne*; *Art et Décoration* 1er semestre 1929, pp. 28-32, p. 32

Capítulo 4. Presencia de la escultura y su consideración crítica.

4. I. ESCULTURA Y REVISTAS DE ARTE.

Capítulo 4. Presencia de la escultura y su consideración crítica.

4. I. ESCULTURA Y REVISTAS DE ARTE.

4. I.1. La escultura como diferencia.

La original vía artística de la escultura.-

Relecturas de la escultura.; Aprendiendo en la pintura.

Modernidad y escultura.-

Cierta imposibilidad moderna de la escultura.; Recapitulación.

4. I.2. Presencia y tratamiento de la escultura en las revistas.

La escultura en las revistas.-

Presencia dispar de la escultura. Un ejemplo: la escultura en *L'Esprit Nouveau*. La imagen de la escultura en las revistas.

Presencia de los movimientos artísticos extranjeros.-

Presencia italiana y holandesa. Escultura constructivista. La construcción escénica soviética. Arte y escultura alemanas en las revistas parisinas.

En esta segunda parte, el estudio se centra ya y hasta su final, en la presencia crítica y gráfica de la escultura en las revistas de arte parisinas. Los debates estéticos de entreguerras asociados a su manifestación en las revistas de todas las tendencias que han ocupado los tres anteriores capítulos, se concretan desde el presente en la escultura y su tratamiento en esos mismos medios. Este cuarto capítulo se ocupa especialmente de la presencia y consideración crítica recibida por la escultura en las revistas -incluyendo la escultura arcaica y etnográfica-, con una perspectiva panorámica que actúa en cierto modo como introducción al resto del estudio cada vez más específico y centrado sobre asuntos y escultores determinados.

“Escultura y revistas de arte”, el apartado que viene a continuación, comienza con una mirada crítica hacia la producción escultórica de entreguerras desde la sensibilidad actual, insistiendo en la necesidad de comprenderla desde sus propios parámetros y no desde los establecidos tradicionalmente por la crítica “modernista” sobre el gran ejemplo de las renovaciones vanguardistas surgidas de la pintura. Se postula así cierta imposibilidad moderna de la escultura que constituye su *diferencia* y también su principal activo. Se entra a continuación en la magnitud de la presencia de la escultura en las publicaciones periódicas estudiadas y en la forma gráfica que esta adquiere a través de los diversos usos fotográficos empleados. Finalmente, se da noticia, aunque escuetamente, de la presencia en las revistas parisinas de la escultura y otras manifestaciones artísticas modernas de algún modo asociadas, procedentes de otros países, con el fin, sobre todo, de constatar la mayor o menor presencia de importantes opciones vanguardistas extranjeras en París.

4. I.1. La escultura como diferencia.

La original vía artística de la escultura.

Relecturas de la escultura. Como ya se indicó, la crítica posmodernista reinterpretó la actividad artística del período de entreguerras a partir de las publicaciones artísticas de la época dando especial importancia al tratamiento de la imagen en esos medios periódicos. Ahora que la escultura toma plenamente el protagonismo del presente estudio, conviene insistir en ello y, particularmente, en el interés específico que por determinados medios artísticos hasta entonces tratados de forma secundaria respecto al gran soporte moderno que fue la pintura, mostraron y siguen mostrando esos críticos; hacemos referencia a la fotografía y muy especialmente a la escultura, dos medios de cuya complementariedad en su presencia gráfica en las publicaciones se habló, igualmente, en la *Introducción*¹. La escultura que interesa, por ejemplo, a Rosalind Krauss o Benjamin H. D. Buchold era de sobra conocida y valorada por los compiladores modernos coetáneos a esas producciones como Michel Seuphour, Christian Zervos, Carola Giedion o Herbert Read, lo nuevo en su crítica fue identificar y centrar en unos pocos escultores la responsabilidad última sobre algunas de las reflexiones artísticas más influyentes a largo plazo entre las producidas durante los años veinte y treinta. Reflexiones que se sitúan en la base de la renovación posmoderna de la escultura; si se quiere, de su célebre expansión-disolución. Esto da la medida de la enorme importancia concedida a la producción escultórica de entreguerras, sin embargo, tan secundaria y, en su versión moderna, escasa en la época a poco que se haga la más leve comparación con la abundancia y vitalidad del medio pictórico.

Sorprendentemente, en el medio artístico considerado en la época como tradicionalista por naturaleza, muchos artistas van a encontrar un nuevo territorio en el que justamente por las limitaciones que la materia impone, el encuentro con la realidad será frontal, eliminando la mediación retórica de la especulación sin límites ofrecida por la pintura. La crítica al “modernismo” y su concepción de un arte autónomo, basado en sus propios juegos de lenguaje y sustraído a las contaminaciones de lo real, encuentra en la escultura un campo de contradicciones extremas, entre el clasicismo de, pongamos por caso, Maillol y el juego de contaminaciones polisémicas del objeto surrealista; un campo en el que los límites entre idealismo y realidad, entre arte y vida hallan toda clase de gradaciones. Apariciones de lo real que no tienen lugar únicamente mediante representaciones simbólicas convenidas -bidimensionales en el caso de la pintura frente a la realidad por defecto de lo tridimensional-, ni tampoco a través de mediaciones lingüísticas como es consustancial a la pintura –aunque lo uno y lo otro esté, lógicamente, presente también en la estatuaria-, sino como realidades otras, donde incluso el mayor exceso de lenguaje e idealización no alcanza a anular el poder incontrolado e inevitablemente contaminado otorgado por la fisicidad de la materia y donde incluso la representación figurativa se inserta en el mundo como una realidad más, ajena a sus valores simbólicos. Esta inmediatez de lo escultórico que según Baudelaire, lo hace apto para mentes simples, y según la psicología supondría una actividad mental mas elemental que la requerida para la comunicación plástica en dos dimensiones, es una vía de escape natural a través de la cual la rígida imposición de la mimesis armonizada clasicista o del igualmente idealista lenguaje orgánico y autónomo del “modernismo”, encuentran su antítesis: el mundo de lo tangible, el de la percepción y de la materia, de la experiencia física como indisociable de la experiencia psicológica y estética. Reconocer esta dimensión por así decir subversiva *per se* (al menos respecto a los ideales modernos tan bien constituidos en la pintura) del objeto escultórico por encima de sus potencialidades e intenciones simbólicas, es un mérito del surrealismo que solo ha sido puesto de manifiesto en las últimas décadas con hitos como la reinterpretación del pedestal transitivo de Brancusi, la recuperación del Giacometti surrealista y otros.

¹ En la Introducción se ha presentado esta cuestión bajo el título de *Un museo imaginario congelado*. En cuanto a las reinterpretaciones y reivindicaciones de la escultura por parte de diversos autores procedentes de October, fueron también indicadas en la Introducción, en *Recuperaciones del período*.

Aprendiendo en la pintura. Por lo tanto, haciendo un pequeño juego de palabras con el omnivalente término *moderno*, puede hablarse de cierta desafección moderna de los escultores modernos. La escultura, aún formando parte del devenir general de la actividad artística, mantiene peculiaridades en sus desarrollos hacia la modernidad y en la persistencia de muchos vínculos con su tradición específica. Es bien sabido que como medio artístico, la escultura no participa directamente en la puesta en marcha de las vanguardias y que nunca constituyó el banco de pruebas en el que se fueron fraguando los grandes y sucesivos cambios que, por el contrario, se desarrollaron en un medio más ágil y de tradición más especulativa como la pintura. El referente del impresionismo y los posimpresionismos constituirán, para su superación o para su continuación, un alimento y ejemplo de relación libre con la tradición reciente, del que los escultores no iban a poder servirse. Frente a la multitud de fantásticos artistas del impresionismo en cualquiera de sus etapas, solo Rodin, de forma efectiva (es decir con verdadera influencia en la época), va a suponer una cierta ruptura con la tradición inmediata. Hablar de un equivalente escultórico del impresionismo es testimonial si es que posible; el ejemplo de Rodin no será seguido precisamente por su intensidad de raigambre romántica -mito del genio incluido- opuesta al naciente espíritu moderno del siglo XX. De hecho, uno de los temas recurrentes de la crítica del momento trata de la imposibilidad de hacer otra cosa con la herencia del maestro de Meudon que continuar admirándola: una herencia imposible. Sobre este asunto de cierta importancia y muy revelador para la escultura de la época se volverá más adelante. Los aspectos por los que actualmente se considera a Rodin uno de los grandes renovadores del arte occidental, atañen a cuestiones de genio y a asuntos muy específicamente escultóricos como su tratamiento anticlásico del cuerpo o la exaltación del fragmento; en este sentido, las interpretaciones recientes de su obra insisten en lo avanzado de su propuesta, constatando al tiempo lo inútil y extraña al “modernismo” que en su conjunto resultó. No será, como se irá viendo, el único caso de desencuentro entre la renovación escultórica y el arte formalizado a partir de las primeras vanguardias.

Que la escultura se desarrolle para integrarse en el mundo del siglo XX con muchas peculiaridades no debería resultar extraño en una tradición artística como la occidental en la que se ha caminado siempre hacia la identificación y especificidad de los diversos medios artísticos. Si es conveniente reconsiderar la cuestión es porque la historia oficial del arte moderno estableció ya en el período estudiado, por una parte, que la escultura en su necesidad de actualizarse tuvo que emular a la pintura y acomodarse, siempre con retraso, a sus propuestas estéticas; por otra, que la renovación de la escultura fue posible gracias a la escultura de algunos pintores. Esto, con tener indudablemente fundamento, es una simplificación que infravalora las especificidades del medio escultórico, su diferencia y su tradición. La parte que hay de cierto en ello afecta sobre todo a la escultura que parte de las estéticas más formalistas. Efectivamente, la escultura de carácter constructivo como la que adopta para la plástica los presupuestos formales de cubismo, futurismo o neoplasticismo renuncia en gran medida a la tradición y los problemas hasta entonces más específicos de la actividad escultórica, y en su fusión con los intereses de plásticas surgidas en y para la bidimensionalidad da pie a hablar, precipitadamente, de una disolución de los géneros pues en algunos casos los intereses eran plenamente coincidentes y la investigación la misma. Pero el asunto es más complejo.

El caso de los tempranos contra-relieves de Vladimir Tatlin ilustra muy bien la cuestión avalando, ciertamente, el papel imprescindible jugado por el ejemplo pictórico, pero también, los límites de este papel cuando la especificidad de lo escultórico resitúa la cuestión en la materia y el espacio, fuera de la virtualidad bidimensional. Se trata, sin duda de un momento en que la investigación plástica a través de la actividad escultórica se coloca realmente en vanguardia. Y aún así, existe el referente primero aportado por la pintura o los pintores, en este caso Picasso y la visita, tan comentada, que el joven artista ruso le hace en París, teniendo ocasión de conocer sus relieves cubistas. Pero Tatlin, en una afortunada alquimia en la que también entra el suprematismo y la vida moderna con sus materiales industriales, sabe llevar el dato liberador que obtiene de la compleja maniobra de los relieves picassianos hasta consecuencias insospechadas. Si bien la pintura estaba detrás, el trabajo de Tatlin descubre una posibilidad moderna

de la actividad escultórica en unos términos que solo la crítica de los años setenta sabrá realmente valorar, una valoración basada justamente en la trasgresión efectuada por aquellos “*materiales reales en el espacio real*”, de los principios de modernidad idealista y fuertemente autónoma de las primeras vanguardias. Así, la puerta siempre abierta de la escultura a lo real, trasciende y resitúa en el mundo lo que en los escultores cubistas era, sobre todo, transcripción plástica de experimentaciones lingüísticas bidimensionales. Efectivamente, si el collage y los relieves de Picasso pueden considerarse como la primera trasgresión radical de la pintura tal como quedara definida por Maurice Denis² -cuyas consecuencias incluyen y anticipan necesariamente las estrategias duchampianas-, los contrarelieves de Tatlin pueden igualmente considerarse como el más explícito entre los primeros golpes a la autonomía artística que tan penosamente se había adquirido a lo largo siglos y que culminaría más tarde, avalada por las teorías de la pura visualidad³.

Modernidad y escultura.

Cierta imposibilidad moderna de la escultura. Pero lo habitual es que estos y otros grandes hitos modernos de la escultura, se lean como aproximaciones a la normalidad del espíritu moderno más o menos paralelas y subsidiarias a los desarrollos puestos en marcha desde la pintura, desarrollos que se presentan como paradigma moderno al que debe aproximarse cuanto sea posible el artista escultor. Se trata de simplificaciones efectuadas por la propia crítica moderna dentro de su tendencia a crear un relato unidireccional y coherente a ultranza de lo que fue y supuso la modernidad de las vanguardias y sus producciones artísticas. Parece más adecuado, y así suele entenderse actualmente, tratar de identificar las variables y asumir lo dispar, que insistir en la unificación evolutiva del discurrir de la modernidad. En esta línea hay que situar los citados hitos modernos de la escultura: son diversos momentos en el despojamiento de la tradición de la estatua figurativa, despojamiento para poner de manifiesto, identificar y en definitiva restaurar aquellos elementos diferenciados y constitutivos de lo escultórico, de la plástica tridimensional, oscurecidos por una tradición figurativa especialmente marcada por el papel público de la estatua y las estéticas oficiales; cuando esto ocurre, la escultura se renueva pero no en la dirección que lo hace la pintura del “modernismo” (cubismo, purismo, abstracción...) sino en otras que a menudo calificaríamos actualmente como no-modernas e, incluso, de proto-posmodernas. Efectivamente, baste con pensar en las recuperaciones y relecturas de algunas obras escultóricas del momento efectuadas y asumidas no solo por los críticos y comisarios de exposiciones revisionistas sino sobre todo por los propios artistas desde los años sesenta: las nuevas interpretaciones de Rodin o Rosso, la del constructivismo productivista de Tatlin o Rotchenko con su integración efectiva y no solo simbólica de la obra en el espacio social, la de Brancusi como gran referente para una escultura vinculada al plano horizontal y referente del objeto sin estructura (específico) minimalista, la relectura en términos de no-estética, de *bassesse*, del Giacometti de época surrealista, la de Picasso escultor, no pintor que hace escultura, pues a menudo es en la escultura donde desarrolla transgresiones profundas y las más ajenas al espíritu moderno, etc.

2 Se trata de una idea procedente de Maurice Denis -que además del reconocido artista fue un apreciado escritor de arte- expresada a finales del siglo XIX y muy conocida y citada en la época: “*Hay que recordar que un cuadro –antes que ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, o cualquier otra anécdota- es esencialmente una superficie plana, recubierta de colores reunidos en un cierto orden.*” Tomado de Léon Deshairs: Picasso; *Art et Décoration* 1º semestre 1925, p. 81; aparecido originalmente en Maurice Denis: *Définition du Néo Traditionalisme*; *Art et Critique*, 1890

3 Rosalind Krauss pone de manifiesto en muchas ocasiones los procesos que desde la escultura de vanguardia pusieron en crisis la autonomía artística que habría de culminar para la teoría precisamente uno de sus maestros Clement Greenberg. Por ejemplo cuando oponiendo propuestas de Naum Gabo y Vladimir Tatlin, destaca cómo el “Monumento a la Tercera Internacional” del último, introduce la noción de tiempo, absoluta novedad que contrasta con la visión instantánea de las anteriores propuestas vanguardistas. O bien cuando hace ver cómo los relieves de esquina del mismo autor se apropian en términos de lógica espacial del entorno físico que los sustenta: la vertical de la esquina es también la obra. (Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture* 1977; Pasajes de la escultura moderna, Akal, Madrid 2002, pp. 51-71) Desaparecido el marco preservador que es el pedestal la obra pasa a pertenecer a su entorno y la idea incontaminada de autonomía se pierde o varía fundamentalmente.

Interesa concretar provisionalmente el asunto. Cuando Picasso⁴ trabaja en escultura, práctica que le acompañó desde su juventud, no lleva a cabo un remedo de sus pinturas -excepción sea hecha de sus relieves cubistas y hasta en este caso se puede, como hizo Tatlin, hacer una lectura en términos estrictamente escultóricos-, sus *assemblages*, sus trabajos en hierro bajo el asesoramiento técnico de Julio González, o las escayolas de Boisgeloup representan nuevas dimensiones de su arte en las que los valores primarios de materiales y procesos técnicos elementales, su primitivismo si se quiere, adquiere una realidad que en sus pinturas se asume en términos más distanciados y estéticos. Julio González da fe del estado de ánimo del artista que dice no sentirse tan vivamente interesado por una actividad desde sus primeras búsquedas cubistas de 1908. Lo cierto es que en la época, salvo muy escasas apariciones y la destacadísima de *Minotaure*, no se considera la escultura de Picasso. Hoy, particularmente desde la exposición del Centro Georges Pompidou⁵, se considera como una de sus actividades más interesantes e influyentes, para algunos la que muestra a un Picasso más trasgresor y determinante en el devenir artístico⁶. Es razonable pensar que Picasso encontrase en su actividad como escultor un medio que trasponía con más inmediatez y pureza sus intereses sobre artes etnográficas y arqueológicas, y que a esos fines, en el fondo, ese medio resultase más maleable, ágil y por así decir “fiel” que el pictórico cuando lo que el artista se plantea no es ya ampliar o variar los códigos formales sino subvertir las formas de hacer. Si el collage es un momento decisivo en el camino hacia la superación de los géneros y el estatus tradicional del objeto artístico, el assemblage lo es hacia la disolución de la escultura en cuanto arte autónomo respecto a las contingencias de lo real. Nada hay más ajeno a las artes arcaicas que esa separación entre arte y uso, en estas el valor es siempre de uso nunca de cambio o exclusivamente estético, las consideraciones estéticas no se fundan nunca en ellas en juicios desinteresados, sus artes no buscan la perfección en la autonomía sino en la adecuación. La escultura es, efectivamente, cosa de *caníbales*⁷, cosa antimoderna y ajena al progreso. Baudelaire no estaba descaminado en su despreciativo juicio hacia la actividad escultórica y se daba perfecta cuenta de las consecuencias “bajas” y vulgares que su proximidad con la materia implicaba; consecuencias que el poeta, como sus sucesores modernos, no creía a la altura de los debidos ideales artísticos. Pero, precisamente, las producciones más relevantes entre las artes étnicas y arcaicas -caníbales- suelen ser escultóricas y la imagen que de ellas tuvieron los diversos primitivismos se vehiculó mediante las condiciones perceptivas y objetuales propias de la escultura. Se trata de una peculiaridad de los procesos de implantación de los primitivismos en el arte moderno occidental tan evidente como poco atendida, a la que no se ha dado relevancia alguna: los modelos, los revulsivos contra la ininterrumpida tradición pictórica originada en el Renacimiento y después contra el esteticismo de las vanguardias formalistas, eran esculturas⁸.

De lo que no cabe duda es que Picasso no permaneció fiel a los presupuestos cubistas que en primera persona había contribuido a establecer; mucho menos en su trabajo escultórico. Sin embargo, la escultura más celebrada por los medios del arte moderno en el período estudiado fue sin duda alguna la surgida del cubismo, justamente la que se adaptó del modo más literal imaginable a la vanguardia pictórica. En realidad un *aggiornamento* que, al contrario que en Tatlin, no supo extraer del ejemplo del cubismo y

4 Los comentarios que a continuación tienen por protagonista a Picasso encuentran su continuación y completamiento en la parte de este estudio dedicada específicamente al artista. Capítulo 9, *La escultura en libertad; Picasso*.

5 Se trata de “Picasso sculpteur”, exposición celebrada entre el 7 junio y el 25 de septiembre del año 2000, en el Centre Georges Pompidou, con catálogo editado por Werner Spies. La visión de la escultura de Picasso como una actividad secundaria y como una influencia igualmente menor para la escultura de su tiempo, cambió definitivamente con este acontecimiento.

6 “Es más frecuente hablar de Picasso como pintor que de Picasso como escultor, aunque su aportación en el terreno de la escultura es, con diferencia, mucho más revolucionaria que en la pintura.” se afirma con mucho entusiasmo en M^a Dolores Jiménez Blanco: *Picasso y la escultura*; en AA. VV. **¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura**; Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid 2003

7 “El origen de la escultura se pierde en la noche de los tiempos; así pues, es un arte de caribeños. / En efecto, podemos observar que todos los pueblos tallan muy diestramente fetiches mucho antes de abordar la pintura, que es un arte de razonamiento profundo y cuyo goce mismo exige una iniciación particular. La escultura se aproxima mucho más a la naturaleza, (...)” Charles Baudelaire: *Por qué es aburrida la escultura, Salón de 1846; Salones y otros escritos de arte*; Visor, Madrid 1999, p. 177

8 Sobre las nociones de uso y cambio aplicadas por Denis Hollier a la etnografía; sobre la idea de indiferenciación y *bassesse* o la presencia e interpretación de la escultura arcaica y primitiva, se trata en el último apartado de este mismo capítulo.

el collage sino cuestiones, aunque indudablemente relevantes, de carácter formal y de procedimiento. Esta escultura ceñidamente cubista es justamente uno de los momentos del quehacer escultórico de entreguerras menos celebrados actualmente. Incluso en el caso de sus campeones Laurens y Lipchitz, por citar solo a los más respetados ya en aquel momento, se considera que lo mejor de su obra serán otros períodos menos dependientes de planteamientos propios de la bidimensionalidad.

Son muchos los ejemplos y análisis particulares que pueden ilustrar ese desencuentro entre escultura y modernidad, un desencuentro en donde el quehacer escultórico no resulta mermado ni subalterno respecto a los brillantes resultados, en calidad y cantidad, obtenidos dentro del medio pictórico en su proceso de construcción del espíritu moderno. La escultura del período de entreguerras operó en otros terrenos más recónditos y menos socializables tal vez, pero no menos contemporáneos y en ese sentido, no menos modernos, es decir nuevos. Desde la perspectiva actual puede decirse con justicia que la actividad muy minoritaria de la escultura moderna –entendida en un sentido amplio donde tenga cabida el ready-made, el objeto surrealista y toda suerte de *assemblages*- respecto a la pintura durante los años veinte y treinta del siglo XX, anuncia y en algunos casos define terminadamente, estrategias y preocupaciones del arte posterior a 1945 de forma más influyente y duradera que los desarrollos pictóricos. Mientras la modernidad quedaba definida por y para la pintura sin que el medio bidimensional apenas quedara forzado en su validez fundamental y permanecía perfectamente de acuerdo con la definición de Maurice Denis, en escultura los esfuerzos por recuperar la contemporaneidad perdida en la retórica monumental y estatuaría, obligó a cuestionar y replantear una por una todas las convenciones, no ya estéticas, sino las de un carácter más profundamente subversivo para el género, que atentaban contra su razón de ser y el orden establecido entre sus elementos constitutivos: espacialidad frente a centralidad volumétrica, desmaterialización frente a masa, puesta en valor del material y los procesos frente a virtualidad figurativa, reintroducción de lo escultórico en el mismo mundo tridimensional de los objetos frente al idealismo incontaminado, etc. La expansión de la escultura comenzó en realidad desde el momento en que el medio cuestionó la vía única del clasicismo, pero también la de su sustituto cubista.

Recapitulación. Ha sido, en resumen, necesario esperar mucho tiempo desde el término del período de entreguerras para valorar en toda su importancia su producción escultórica. En realidad mientras el “modernismo” continuó su camino hasta completarse en el sentido propuesto por las teorías de la pura visualidad y máxima pureza de los géneros de Clement Greenberg⁹, la escultura –por así decir, escultórica en el sentido de orientada a la forma- bendecida por la crítica más influyente, continuó intentando de algún modo emular a la pintura y la nueva academia abstracta puesta en marcha. Como queda dicho, para esta crítica moderna posterior a 1945 pero también ya para algunos del propio período de entreguerras, toda la escultura correspondiente al período de las vanguardias históricas constituyó un gran esfuerzo de reorientación y adaptación a la modernidad representada por las búsquedas libres de la pintura. Estas búsquedas culminaban el período con las abstracciones de los años treinta, momento en que intereses tan diversos como surrealismo y diversos purismos geométricos encontraron puntos de contacto. Todo lo que en la interpretación de una opción estética no contribuyera a este resultado coherente desde el punto de vista moderno, queda reconocido únicamente en la medida que haya podido integrarse a ese relato positivo, en otro caso se relega al igual que en un laboratorio se desechan los sucesos que en el proceso acierto-error no contribuyan a la experiencia. Esto en el caso de la escultura supuso una valoración muy sesgada y limitada de la misma.

Es con la crítica a la modernidad cuando esto comienza a cambiar. Esta crítica antes de hacerse explícita y ser argumentada en la teoría, aparece implícitamente en gran parte del arte ahora más apreciado de la posguerra tanto en América como, más temprana y concisamente, en Europa¹⁰. En el interés que en este

9 Sus teorías profundamente unidas al medio pictórico y a sus últimos desarrollos americanos, expresionismo abstracto y pre-minimalismo, se desarrollan en su célebre ensayo fundamental: Clement Greenberg: *Art and Culture*, Beacon Press, 1961; Arte y cultura, Paídos, Madrid 2002

10 Como es sabido las maniobras artístico-políticas de la gran potencia surgida de la guerra situó mediatamente el arte

arte y la crítica posterior se manifiesta por recuperar todo aquello que el “modernismo” había tendido a relegar, surge reforzada de modo sorprendente la escultura como ámbito naturalmente refractario a las acomodaciones y simplificaciones formalistas del “modernismo”. La eclosión escultórica que al tiempo incluye y critica al minimalismo, así como muchos elementos vinculados a la contaminación posmoderna hallan sus referentes primeros en aquella, por otra parte tan escasa cuantitativamente, producción escultórica vanguardista de entreguerras.

4. I.2. Presencia y tratamiento de la escultura en las revistas.

La escultura en las revistas.

Presencia dispar de la escultura. La peculiar consideración y encaje social del conjunto de actividades y usos que engloba la idea de escultura en la primera mitad del siglo XX tiene como consecuencia una presencia y tratamiento muy diverso dependiendo de la orientación estética del medio periódico que se considere o de su especialización artística. En la detallada descripción y aproximación crítica a las distintas revistas de arte, o medios equiparables, recogida en la primera parte del estudio, han surgido ya, en sus propios contextos estéticos y editoriales, los aspectos más destacados relativos a la presencia de la escultura representada por sus diversas propuestas en los distintos medios periódicos artísticos. Se vio entonces cómo la presencia de la escultura vinculada a la tradición figurativa, fuera esta la correspondiente al academicismo romántico o al clasicismo moderno, era extraordinaria en las revistas de tono conservador y modernidad moderada, mientras que las publicaciones de mayor compromiso moderno se mostraban sumamente selectivas, ofreciendo en cualquier caso mucho menor espacio entre sus páginas al poco numeroso elenco de los escultores avanzados.

La cantidad de apreciables escultores y escultoras activos profesionalmente durante toda la primera mitad del siglo es extraordinaria, y puede decirse que casi en su totalidad de tendencias tradicionales -o si se prefiere, apegados en el mejor de los casos a figuraciones naturalistas más o menos simplificadas-, siendo los escultores vinculados a las vanguardias, numérica y mercantilmente tan poco relevantes como importante llegaría a ser luego su influencia. Como se indicó en la Introducción, se quiere presentar aquí en sus aspectos más relevantes y con sus mejores artistas ese panorama tradicionalista hoy poco frecuentado. Pero si hubiera de guardarse la proporcionalidad con que esta clase de escultura ocupó las muchas revistas artísticas de la época, la escultura nueva, la que hoy suele denominarse moderna y ocupa las historias del arte, debería resolverse poco más que con algún breve apunte testimonial; tal fue la presencia de la escultura de tradición en las revistas de arte y decoración. Por otra parte, esta gran presencia estaba plenamente justificada desde el punto de vista de su relevancia pública y repercusión social, pues la estatuaría del momento mantenía sin más, intactas, todas las funciones sociales encargadas tradicionalmente al arte escultórico desde la monumental hasta la del *biblot* de arte de sobre-chimenea. Y esto en una época en la que por razones distintas para cada una de las décadas del período, la demanda monumental fue extraordinaria: si tras la guerra no podía haber consistorio que no promoviera un monumento a sus caídos, en los años 30 los fastos debidos a las reafirmaciones nacionalistas dieron igualmente pie a infinidad de nuevos ciclos monumentales y ornamentales. En realidad los muchos encargos institucionales o compras particulares tenían como objetivo solo esta clase de escultura de tradición y muy rara vez la de compromiso moderno, asunto de contados galeristas y coleccionistas.

norteamericano en la vanguardia mundial. Pero la vanguardia de entreguerras continuó su andadura sin interrupción en la dura posguerra europea: Dubuffet, Fautrier, Wols, Nouvelle realisme, Klein, Manzoni, Broathers, Burri, etc.

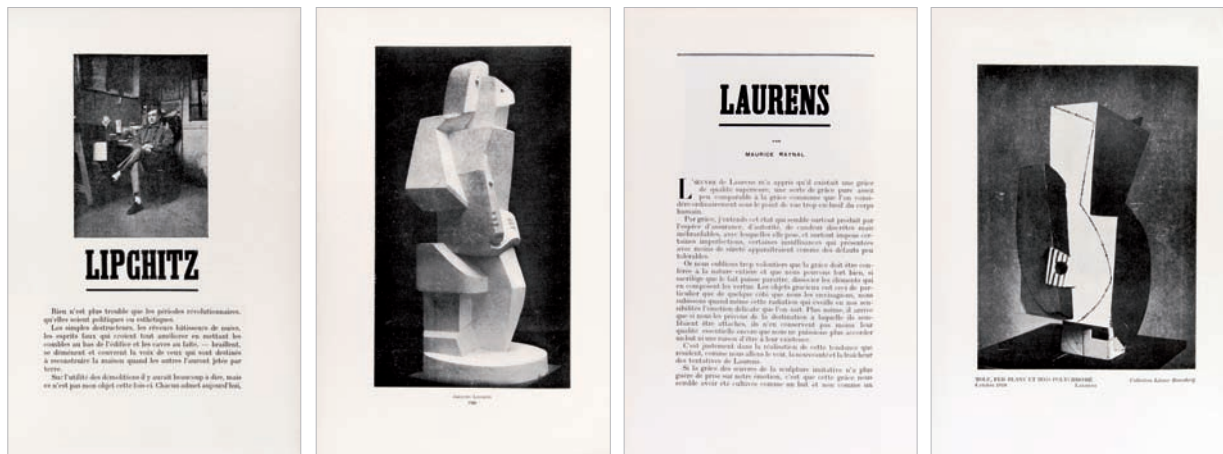
Naturalmente esta proporción entre estilos tradicionalistas y renovadores o rupturistas tan escorada hacia los primeros, no es la mantenida en este estudio especialmente atento -y de forma muy específica hasta ahora- a los debates estéticos que dieron forma al arte y a la escultura de entreguerras. Ciertamente entre ellos se consideran, y con mucha amplitud, los generados desde las posiciones más respetuosas con la tradición y las obras propuestas desde sus reinterpretaciones, pero, como ya se analizó, la intensidad de estos debates fue, al menos desde su presencia en las revistas de arte, inversamente proporcional a su enorme producción artística y reconocida presencia pública.

La abundante información sobre escultura y escultores de tradición consignada en las revistas afines no tuvo por correlato discursos teóricos de gran calado o novedad y sí una alta dosis de insistencia en los lugares comunes de un tradicionalismo que intentaba justificar con una retórica basada en una irrelevante adjetivación, su integración moderna, su consideración como arte nuevo y de su tiempo, aunque sereno y ajeno a los aspamientos del *modernisme*. Por otra parte, las revistas que sí mantuvieron un compromiso declarado acerca de las renovaciones artísticas procedentes de las vanguardias, aunque se tratase de las ya amortizadas de antes de la guerra, se encontraron, como se ha podido comprobar algo más arriba, con un medio artístico que respondía con dificultad a sus expectativas respecto a la modernidad, aquellas que desde la pintura se habían afianzado como sus principales certidumbres. La escultura, por el contrario, no se percibía como situada en el centro de los procesos renovadores modernos, y los autores que habían accedido a comprender y desarrollar en ese sentido sus obras en paralelo a las de los artistas procedentes de la pintura, eran verdaderamente escasos.

Escasos, en cualquier caso, respecto a la indicada superabundancia realista, porque aquellos artistas escultores que encontraron algún espacio en las revistas más avanzadas eran, en lo relativo al ambiente parisino, poco más o menos los mismos que hoy constituyen la parte del museo de arte moderno actual dedicada a la escultura de entreguerras. Sin embargo, entre estos reconocidos artistas hay también extraordinarias diferencias, siendo los escultores procedentes del cubismo, Lipchitz y Laurens, con mucha diferencia, los más apreciados y tratados por las revistas modernas, mientras el resto, incluidos maestros como Brancusi y Picasso o Matisse escultores, aparecen (en el caso de los dos primeros) solo en algunos momentos y medios muy puntualmente. Respecto a la generación más joven, Arp, Giacometti, Calder y otros, su presencia fue igualmente muy limitada, contando, en pocos casos, con algún artículo monográfico, pero siendo también posible encontrar que alguno de los escultores hoy célebres y entonces ya muy reconocidos, por ejemplo Antoine Pevsner, apenas cuentan con alguna referencia al paso. Este limitado tratamiento dado por las revistas avanzadas a la producción escultórica, con deberse en parte a lo poco ofrecido desde este medio artístico en su versión vanguardista, supone en todo caso un contraste abrumador respecto a la vitalidad extraordinaria con que la pintura y sus artistas se despliegan en ellas.

Un ejemplo: la escultura en *L'Esprit Nouveau*¹¹. Estas afirmaciones son, por el momento, necesariamente muy genéricas, pues se han de concretar en cada caso, revista o autor, en las partes correspondientes del estudio donde se irán presentando sistemáticamente la mayor parte de los artículos y crónicas aparecidos en las muchas cabeceras aquí analizadas, donde la escultura y los escultores son protagonistas. Conviene, no obstante, ahora y a título de ejemplo, concretarlas en lo concerniente a la escultura moderna. La presencia del cubismo como lugar común del debate tradición modernidad ha sido un asunto ya tratado extensamente, aunque desde una consideración general, orientada a establecer los parámetros estéticos de dicho debate. Ahora se propone precisar esas consideraciones en la escultura moderna de los años de posguerra, pues se trata en todos los casos -hablamos de París- de escultura de raíz cubista y de escultores que hallaron su camino artístico dentro de esta escuela ya en los años previos a la guerra. Por otra parte, dado el panorama editorial del primer lustro de los años veinte, la publicación que mejor representa esa persistencia del cubismo es *L'Esprit Nouveau*, y esto aún cuando no se presentaba como una revista

11 Esta revista, sus contenidos generales y la estética que representó, fué ya ampliamente presentada desde diversos puntos de vista en varios apartados del Capítulo 1. Retomamos esta cabecera ahora para concretar la presencia e interpretación de la escultura en sus páginas.



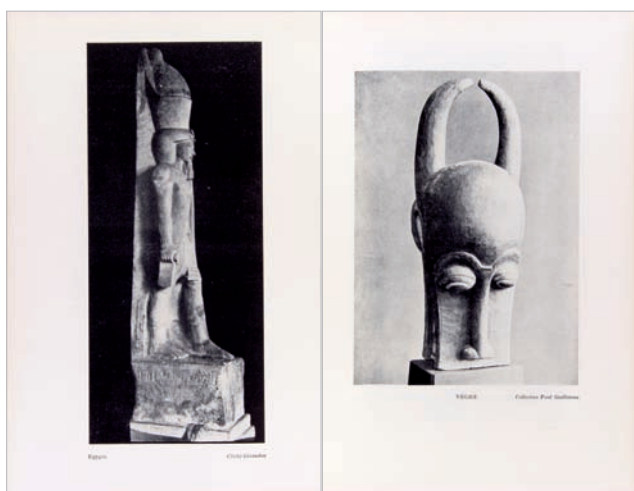
Presencia de la escultura en L'Esprit Nouveau: a) Paul Dermée: Lipchitz; n° 2 1920, p. 169; b) Maurice Raynal: Laurens; n° 10 1921, p. 1152.

de arte sino, principalmente de estética y espíritu moderno donde debían de tener cabida todas las manifestaciones del nuevo estilo de vida urbano. “*L'ESPRIT NOUVEAU es la primera revista del mundo verdaderamente dedicada a la estética del presente*”, reza uno de sus eslóganes su autopropaganda.

Es, por lo tanto, importante determinar la relación cualitativa pero también cuantitativa que la publicación purista estableció con el arte en general y la escultura en particular, con el fin de poder determinar el valor relativo de la presencia de la escultura entre sus páginas. La revista, se afirma en su presentación, “*se propone divulgar las nuevas ideas de forma objetiva y documental, se centrará en las producciones posteriores a Cezanne, Mallarmé o Wagner. Pero también se hará eco de las tendencias que configuran la vida moderna: teatro, cine, music-hall, moda, deportes...*”¹² El arte y, particularmente, la arquitectura serán asuntos prioritarios, pero siempre como argumentos con los que sustentar e ilustrar las ideas puristas y en general “modernistas”, que justifican la existencia de la publicación. La revista mantiene secciones de actualidad en las que se comentan exposiciones y otros eventos de actualidad pero su desarrollo no es comparable al habitual en las revistas de arte del momento, hay artículos relativamente amplios dedicados a los salones o recapitulaciones del movimiento artístico anuales, pero nada de esto es sistemático ni se constituye en secciones informativas fijas. No era la información lo que movía a sus directores sino la constatación de su apostolado moderno, o de las rémoras que lo entorpecían, en determinados eventos de la vida cultural. Por esta razón, los artículos monográficos dedicados a artistas son escasos, no necesariamente vinculados a exposiciones recientes de los mismos, y, sobre todo seleccionados en función de su proximidad a la ideología estética de la publicación. Tanto es así que, a pesar de la declaración de principios arriba transcrita, la dirección anuncia la publicación de estudios sobre artistas de otras épocas que están en la base de los logros modernos y responden a un similar espíritu. Estudios amplios de Cezanne, El Greco, Ingres, Poussin, Corot o Miguel Angel pintor, formarán parte de la genealogía de la modernidad propuesta desde la revista en la pintura antigua. No es tampoco demasiado larga, y sí más precisa, la lista de artistas modernos que merecieron artículos específicos, citando por orden de publicación fueron los siguientes: Picasso con tres artículos, Lipchitz con dos artículos, La Fresnaye, Léger de cuyas célebres contribuciones teatrales y cinematográficas se dará cumplida cuenta, Juan Gris, Braque, Ozenfant y Jeanneret, Derain, Laurens, Metzinger y Willy Baumeister. Hay, ciertamente, referencias e imágenes de otros muchos artistas en artículos genéricos o monográficos dedicados a otros países, particularmente Alemania, pero la relación transcrita da perfectamente cuenta de los intereses centrales de la publicación y también, de los tangenciales con esa interesante inclusión de Derain o de Baumeister.

En este contexto queda perfectamente explicada la participación escasa pero en realidad proporcionada, de la escultura en la revista y, sobre todo, la de los dos únicos escultores elegidos, Lipchitz y Laurens, que continuarán durante toda la década siendo considerados como los máximos valedores del modernismo

escultórico en Francia. Por otra parte, hay que destacar que su inclusión entre los grandes valores del espíritu nuevo supone una interpretación de lo escultórico opuesta a la tradición del género en lo concerniente a sus vinculaciones monumentales y decorativas, a sus temáticas basadas en el desnudo y otras figuraciones estatuarias, o a sus valores materiales y artesanales; pero no todo es ruptura y otros aspectos más específicos y esenciales del género que igualmente forman parte de su tradición formal y clásica se identifican y potencian. Así, de la escultura solo interesan sus aspectos más formales y constructivos, aquellos que tradicionalmente constituían la esencia compositiva, la semántica de lo escultórico, lo que la define como medio artístico específico. La plástica pura y desnuda de los volúmenes organizados en el espacio tendía a una autosuficiencia similar a la lograda por las nuevas realidades mentales con que el cubismo pictórico reinterpretaba la visión, pero en vez de asumir la complejidad con que los objetos se relacionaban con el vacío y se dispersaban por la superficie del cuadro, anulando los límites entre ambos, los escultores cubistas tendieron a conservar el principio unidad y centralidad compositiva, incluso el de frontalidad, como toda la estatuaria de tradición occidental. La masa volumétrica ocupando el espacio, esencia



Presencia de la escultura en *L'Esprit Nouveau*: el ejemplo formal arcaico y primitivo. Primer pliego de imagen de: De Fayet: *Peinture ancienne Peinture moderne*; n° 11-12 1921, pp. 1320-1321

tradicional del objeto escultórico, se mantiene y la distinción neta entre objeto escultórico y espacio entorno no queda esencialmente afectada, los volúmenes continuarán siendo la piel que separa lo que es escultura de lo que no lo es, por mucho que el papel de los vacíos adquiera una relevancia nueva. La elección de materiales y procedimientos orientados a la obtención de formas volumétricas por parte de los dos escultores por los que se interesan los estéticos puristas -y algunos otros críticos- corrobora esta visión limitada y de algún modo deliberadamente anclada en ciertas tradiciones, que los escultores franceses tuvieron de las posibilidades de renovación modernista de su arte.

Si consideramos que durante el primer lustro de la década de los años 20, *L'Esprit Nouveau* era prácticamente la única revista plenamente comprometida con el arte de raíz vanguardista, se percibe hasta que punto fue limitada la presencia de esta clase de escultura en las publicaciones periódicas durante ese período. En realidad, las apariciones citadas de los dos grandes cubistas son, junto a la especial dedicación mantenida por *L'Amour de l'Art* a Lipchitz, sus únicas manifestaciones en este tipo de medios; sí contaron, sin embargo, estos y otros escultores modernos con monografías como las publicadas por *L'Effort Moderne*.

La imagen de la escultura en las revistas. Otro aspecto relativo a la presencia de la escultura en las revistas de arte que hay que considerar es el relativo a la imagen visual que de ella dan las publicaciones. Nuevamente nos conformamos ahora con presentar una cuestión que fue ya indicada desde el concepto de *museo imaginario* en la Introducción y que será objeto de comentarios específicos cuando se traten algunos célebres artículos en los que la fotografía de escultura destaca especialmente. El interés de los vínculos que a lo largo del período de entreguerras se van estableciendo entre la escultura y su imagen fotográfica, merecería sin duda un estudio específico. Mediante el seguimiento de tal proceso se percibe como en pocas ocasiones, cómo la percepción de la escultura cambia desde una consideración cerrada y centrada en sí misma, autónoma en ese sentido, que se corresponde con una fotografía neutra que se limita a resaltar los valores volumétricos y si acaso texturales del objeto escultórico, a otra abierta al espacio entorno o directamente contaminada de realidad que se manifiesta en prácticas fotográficas avaladas por los propios escultores, desde Rodin, siempre interesado por la imagen fotográfica de sus



La fotografía de escultura, Maillol bajo diversos tratamientos fotográficos: a) Vénus au collier en el Salon d'Automne de 1928, *L'Amour de l'Art* nº 12 1928, p. 442; b) La misma obra en el mismo entorno del Salon d'Automne con fondo neutralizado, *Art et Décoration*, 2º semestre 1928, p. 177; c) Maillol en Minotaure por Brassai.

obras, hasta Brancusi, en las que la fotografía reconstruye y comenta la escultura.

En términos generales, el desarrollo de la imagen fotográfica de la escultura va parejo a la consideración de la fotografía como medio artístico diferenciado y reconocido. También a la evolución, muy perceptible en las revistas más avanzadas, de la imagen impresa como elemento cada vez más autónomo y capaz de generar sus propios discursos visuales de consecuencias y objetivos distintos a los confiados al texto. La imagen deja de ser mera ilustración y en algunos casos se convierte en la base y argumento a desarrollar por los textos. Esta nueva confianza en la imagen unida al desarrollo artístico del arte fotográfico, dará como resultado en el campo de la escultura, un reconocimiento de la especificidad y posibilidades que su reproducción fotográfica aportaba. Efectivamente, si en la fotografía de pintura podía y puede, hablarse de mera reproducción de una imagen, en el caso de la escultura esto se fue percibiendo como por principio obviamente impropio al trasladarse al terreno de lo real. En el intento de emular esa neutralidad que la reproducción fotográfica de las artes bidimensionales aporta sin mayor complicación, la fotografía tradicional de escultura desde su generalización en las publicaciones hacia el cambio de siglo, buscó convenciones que neutralizaran el infinito abanico de posibilidades y decisiones abierto ante la captación fotográfica del objeto escultórico. En particular, se procuraba recortar la obra, siempre que las circunstancias lo permitiesen, sobre un fondo uniforme que obviase cualquier referencia ajena a la propia pieza que emergía fuera de todo contexto espacial y físico. Entre las diversas posibilidades de ese recorte, que podía ser literal, usando como fondo la propia página o bien procurando un fondo uniforme en la propia fotografía, el más común era el recorte sobre un fondo completamente negro ante el que la vista cedía evitando consideraciones espaciales, sombras arrojadas o direcciones de la iluminación, solo existía así la obra, que no se relacionaba en absoluto con su entorno -tampoco en términos propiamente claroscuros- sino que se destacaba por sí misma, completa en su volumetría fuertemente contrastada. Naturalmente, el punto de vista y la iluminación aplicada a la obra respondían igualmente a esa supuesta objetividad convenida siendo tan neutros como fuera posible. Sin duda, se han conservado fotografías de los montajes de las exposiciones o de taller, pero estas no eran las usadas en las publicaciones salvo casos excepcionales cuando, por ejemplo lo que se quería mostrar era precisamente esas instalaciones, museos o salones, o aún más raramente, al escultor en su taller o trabajando en alguna obra monumental.

Las revistas dedicadas al arte de raíz tradicional, en este caso las que ofrecían la producción escultórica de figuración naturalista, utilizaron masivamente a este recurso usado igualmente con las producciones arqueológicas o étnográficas, pero, en general, se aplicó a toda clase de producciones y en toda clase



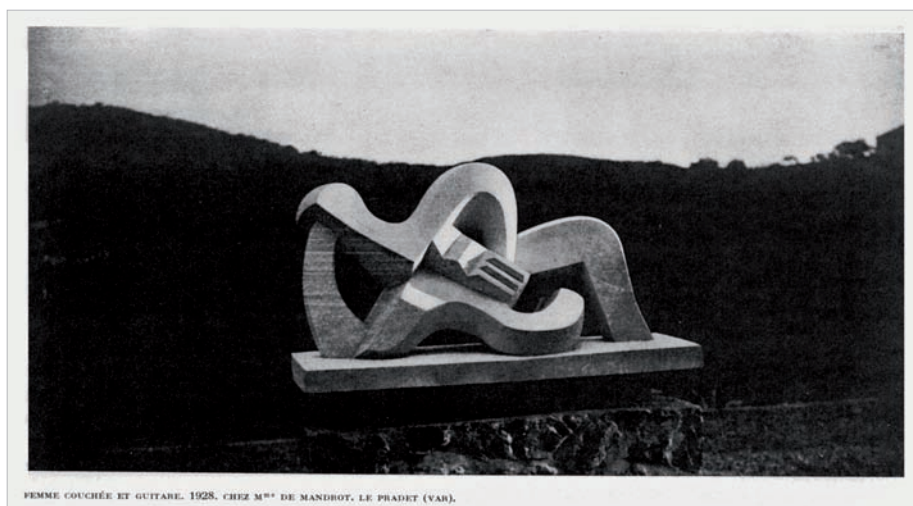
La fotografía de escultura: Brancusi por sí mismo en *Cahiers d'Art* 1929; b) Picasso por Brassai en *Minotaure* 1933; c) Giacometti por Man Ray en Christian Zervos: *Histoire de l'Art contemporaine*; Ed. Cahiers d'Art, París 1938.

de revistas. Así, este tipo de fotografía de escultura se mantuvo durante todo el período, como, por lo demás, aún se mantiene en la actualidad. Sin embargo, esta convención fotográfica casi exclusiva en la presentación de la escultura, cede hacia finales de la década de los años 20 parte de su exclusividad a presentaciones más libres promovidas precisamente por los grandes fotógrafos del momento, casi todos ellos vinculados muy estrechamente a las revistas más avanzadas. Es el momento en que las aludidas estrategias autónomas de la imagen a las que tanto contribuyó *L'Esprit Nouveau* y después los medios surrealistas o afines, se habían generalizado y la fotografía de autor comenzaba a presentarse en revistas como *Variétés*, *Bifur* o *Documents*¹³. Aunque respecto a esta cuestión no se ha hallado ni un solo comentario expreso y este proceso de reconocimiento de la inevitable mediación establecida respecto a la escultura por su representación fotográfica, queda simplemente implícito y parece obedecer a una moda, lo cierto es que hacia 1929 pueden citarse ya muchos ejemplos en diversas revistas de un tratamiento diversificado y menos convencional de la imagen fotográfica de la escultura. Antes incluso, en 1927, aparecen ya las fotografías del propio Brancusi ilustrando a toda página el primer artículo que se le dedica en entreguerras, ofrecido por *Cahiers d'Art*. En ellas está todo cuanto en un sentido u otro la fotografía puede aportar a la escultura más allá de su mera visión formalista, y habría que preguntarse -en una investigación que no puede ahora llevarse a cabo- si no son sencillamente las ya muy conocidas en la época imágenes de Brancusi, las responsables directas del nuevo gusto por el comentario fotográfico de la obra escultórica. De 1929 es, por ejemplo, un artículo de Leiris sobre Giacometti¹⁴ aparecido en *Documents* en el que a pie de foto se aclara que el propio escultor compuso los grupos de diversas obras que aparecen fotografiados en su taller; algunas en el mismísimo suelo. No es algo de extrañar tratándose de la revista implicada en la exportación al mundo del arte de los valores de la ciencia etnográfica, donde se defendía la presentación de los objetos etnográficos en un contexto de uso antes que convertirlos en deleite estético. Si con esta presentación se contravenía el convencionalismo fotográfico al uso en un sentido desmitificador en el que las obras devenían objetos de un uso desconocido pero indudable y asumían un modo de estar accidental en la imagen, en otra aparición de Giacometti, ahora en los *Cahiers d'Art* de 1932 y con la prestigiosa firma de Man Ray, sus esculturas, muchas de ellas horizontales, se dramatizan con violentas iluminaciones y sombras arrojadas sobre oscuros fondos recreando el carácter paisajístico al tiempo que onírico de tales obras. La escultura adquiere así, como descubriera muy tempranamente Medardo Rosso, una nueva y en cada caso marcada y diversa vida cuando la fotografía sabe mirarla.

13 Sobre la importancia de la fotografía en estos medios se habló en Capítulo 3, *Entornos surrealistas*.

14 Estos artículos de Giacometti, Brancusi, etc., se presentan en las partes correspondientes a sus autores. (Capítulo 9)

La fotografía de escultura. Jacques Lipchitz, fotógrafo desconocido, en *Cahiers d'Art* 1932.



Durante toda la década de los años 30 habrá ocasión de encontrar grandes ejemplos de esta nueva forma de asumir la imagen de la escultura que se irán presentando en su totalidad pues casi siempre acompañan intervenciones críticas de importancia; incluso, en algunos casos, es justamente el tratamiento fotográfico la mas aguda intervención crítica respecto a la obra presentada. Finalmente, incluso cuando los reportajes fotográficos que acompañan muchos artículos sobre escultores carecen de la audacia interpretativa de los célebres de Man Ray o Brassai¹⁵, esta nueva forma menos convencional de representar la escultura, se impone incluso en artículos en los que no se señala la autoría del fotógrafo o bien son firmados pero no por un autor concreto sino por un estudio. Este es el caso del número especial dedicado a Picasso por *Cahiers d'Art* en 1935 cuyas fotografías, tanto de pintura como de escultura, están firmadas por el estudio *Bernés, Marouteau* y rememoran el reportaje presentado en *Minotaure* en 1933 del estudio picasiano de Boisgeloup debido a Brassai. No cabe duda de que en el éxito de esta aceptación de una imagen en ocasiones notablemente mediada de la escultura confiada a la nueva fotografía tuvo mucho que ver la expansión del gusto surrealista por los aspectos extra-formales del arte, pero en cualquier caso, en las revistas avanzadas ya no se volvió a la extrema rigidez convencional de la imagen anterior. Ahora la escultura, incluso en sus presentaciones más neutras, se propone sin esconder su fisicidad, sin ocultar o minimizar como antes era habitual, su anclaje objetual, es decir su base y su situación perspectiva en el espacio o cuando menos, si es que se obviaba completamente el fondo, en el plano horizontal. Surgían así diversos grados interpretativos dependiendo de las conveniencias del caso concreto, grados determinados por orientaciones críticas de un carácter más o menos formalista, convirtiéndose así la mediación fotográfica, en cualquier caso, en un elemento activo de la crítica de arte.

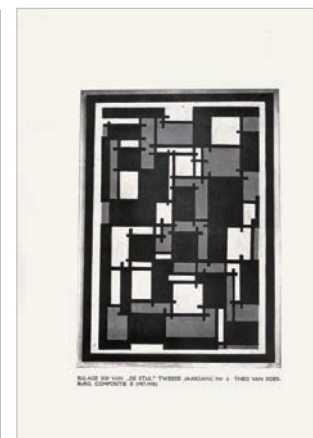
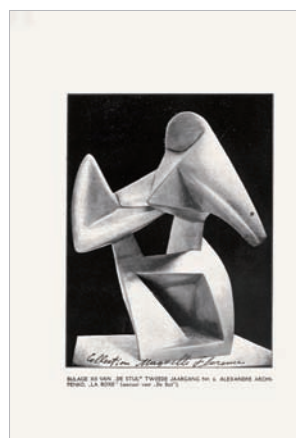
Presencia de los movimientos artísticos extranjeros.

La disparidad, constatada más arriba, respecto a la presencia de la escultura en el entorno social o en las propias revistas de arte de una u otra orientación estética, hacía referencia en todo caso a las diversas formas de entender la escultura dentro del ambiente artístico parisino. Aún cuando los muchos salones y exposiciones celebrados en la ciudad concitaban al arte de todo tipo producido en Europa, una notable tendencia a la endogamia caracterizó a la ciudad que, de modo particular en sus revistas, se mostró ajena a todo cuanto no se produjera o se mostrase asiduamente en la ciudad. La escasa información de buena parte la crítica de arte parisina sobre los desarrollos artísticos acaecidos allende sus fronteras, del pasado inmediato o del presente, se manifiesta constantemente en las relativamente pocas ocasiones en que

¹⁵ Nos referimos sobre todo a los publicados en *Minotaure* sobre Picasso (Picasso en su elemento) o sobre talleres de escultores (Dios-mesa-cubeta) Este último se comenta en el segundo apartado de este mismo capítulo y el primero en la parte dedicada a Picasso (Capítulo 9)

presencia en las revistas parinas es nula. La escultura moderna italiana está, si bien testimonialmente, representada sobre todo por dos apariciones muy destacadas del joven Marino Marini en *L'Amour de l'Art*, encabezando con dos grandes obras suyas sendos artículos sobre exposiciones de arte italiano¹⁷. Pero estos dos grandes escultores solo recibirán la atención debida tras la Segunda guerra mundial.

También en aquellas partes dedicadas a *L'Esprit Nouveau*, quedó documentada otra gran vertiente de la modernidad muy respetada por los puristas, el neoplasticismo. Este movimiento fue bien conocido en París donde la revista de Van Doesburg, *De Stijl* tuvo buena difusión y es citada muy a menudo, particularmente en el campo de la arquitectura. No será tampoco extraño encontrarse con reproducciones de Mondrian (en *L'Esprit Nouveau* aparece en dos ocasiones) y, por ejemplo, en 1923, la galería de Leonce Rosenberg, *L'Effort Moderne*, expone planos, maquetas y diseños de este grupo que preparan Van Doesburg y Van Esteren. Por otra parte, Mondrian, Van Doesburg o Vantongerloo residen en París gran parte del período y su actividad en la constitución de los grupos abstractos fue de las más activas y decisivas. Es esta participación en los importantes movimientos de abstracción y arte concreto del París de los años 30 donde la influencia de la visión abstracta procedente del neoplasticismo vanguardista se hace patente y ejerce con fuerza una influencia diversificada, a través de sus obras y de sus textos, pero siempre dentro del estrecho ambiente de las exposiciones y revistas de las asociaciones del arte abstracto. Sobre estos procesos nos hemos extendido y con mucho detalle en la parte dedicada a los movimientos y revistas de la abstracción¹⁸ Respecto a la presencia de la escultura del neoplasticismo en las revistas de París, habría que comenzar por decir que el único autor que realmente se ajustaría a esa determinación es Georges Vantongerloo cuya presencia en revistas y exposiciones se limita fundamentalmente a las enmarcadas en los grupos de la abstracción. Pero en realidad la estética del neoplasticismo, como ocurre con la del constructivismo, se presenta plenamente en cualquiera de sus manifestaciones por encima del medio artístico que la soporte y, en este sentido la abundancia en todas las revistas de cierta modernidad de arquitectura holandesa neoplástica, incluso de sus derivaciones hacia el diseño, fue muy notable. Así fue ya en *L'Amour de l'Art* pero muy destacadamente en *Cahiers d'Art*, revista que siempre avaló desde sus cotidianas y numerosas entregas sobre arquitectura a la modernidad neoplástica que, sin embargo, tanto le costaba reconocer para el arte. No faltó pues la ortogonal imagen de abstracción neoplástica en el París de entreguerras.

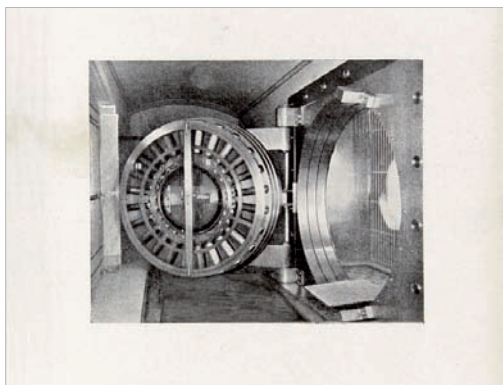


De Stijl, nº 6, vol. 2 abril 1919. Portada y páginas de imagen: D'Onasky; Archipenko; Doesburg.

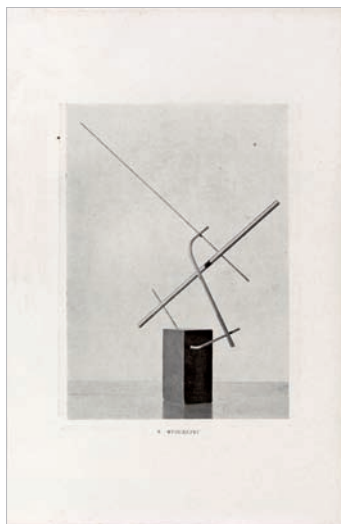
17 1) François Fosca: *Une Exposition d'Art Italien Moderne*; *L'Amour de l'Art* nº 2 febrero 1930, pp. 107-110, 9 ilustr. (El artículo se abre ilustrando una las obras más célebres del primer período de Marino Marini *Gente del pueblo*. Más adelante aparece grupo *Los enamorados* de Francesco Messina.)

2) Antonio Maraini: *L'Art Italien à la XVII^{ème} Biennale de Venise*; *L'Amour de l'Art* nº 8 agosto 1930, pp. 339-344, 10 ilustr. (El artículo está como el anterior encabezado por una gran reproducción de *Mujer durmiendo*, obra que representa otro polo de atracción siempre presente en el arte de Marini. Si el arte etrusco y de la Roma republicana era recuperado en Gens du peuple, en *Femme dormant* se presenta inequívocamente y con una extraña capacidad sintética, el espíritu del arte oriental que tanto determinará su obra. Más adelante, junto a cuadros de Sironi, se presentan sendos bustos de B. Innocenti y de F. Messina.)

18 En Capítulo 3; *La síntesis abstracta*.



Espíritu constructivista en *L'Esprit Nouveau*. Páginas de "Formación de la óptica moderna", Ref. en nota 21: a) Cámara acorazada; b) escultura de K. Medunetzky; c) escultura de Moholy-Nagy.



La escultura constructivista. Existen pocas referencias al constructivismo ruso propiamente escultórico en el París de entreguerras; ya se trate del de los autores del *Manifiesto Realista* los hermanos Antoine Pevsner y Naum Gabo, o el de los representantes del productivismo, Vladimir Tatlin o Alexander Rotchenko, por ejemplo. Son, en cambio, bastante más abundantes las referencias a sus consecuencias arquitectónicas y escenográficas. Tuvimos ya ocasión de comprobar el éxito obtenido por el "Pabellón de los Soviet" del arquitecto Melnikoff en la Exposición de Artes decorativas de 1925¹⁹. Era junto a de *L'Esprit Nouveau* el más admirado y desde luego unánimemente considerado de tendencia moderna, una excelente representación del empuje del nuevo proyecto político-social representado por la Unión Soviética que avalaba una vez más la admiración teñida de temor que su poderosa emergencia generaba en los más diversos ambientes, algunas de cuyas expresiones fueron ya aportadas aquí procedentes de críticos de diversas publicaciones, muy particularmente del entorno de la revista purista. Precisamente es esta revista la única que ofrecerá algunas escasas imágenes de escultura y obras asimilables pertenecientes a artistas considerados del constructivismo. En ella aparece por primera y única vez entre las publicaciones manejadas, el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin, pero lo hace sin aporte crítico alguno, casi como una curiosidad en una página titulada *Actualidades* en la que también se presenta un mapa la red aérea europea. Junto a la pequeña reproducción de un dibujo de la obra -que parece obtenida de un periódico por su escasa calidad-, se ofrecen algunos datos sobre su sentido y tamaño²⁰. También en *L'Esprit Nouveau* habrá ocasión de ver dos construcciones escultóricas próximas al constructivismo más experimental formando parte del extraordinario conjunto de imágenes que documentan en artículo del grupo purista "Formación de la óptica moderna"²¹; una de ellas pertenece a Medunetzky, la otra a Moholy-Nagy, ambas cumplen una interesante función en el artículo al ejercer de nivel intermedio o de nexo entre el mundo de objetos mecánicos que se ofrece, entre ellos una gran cámara acorazada o un moderno gabinete de odontología, y el arte puro de las pinturas puristas o de otras procedencias que se presentan. Pero este comentario implícito al discurso confiado a las imágenes no se presenta en el texto que no ofrece referencias críticas directas a estas obras o a la clase de escultura que representan. Mucho más tiempo tardará, sin embargo, en verse la obra de los autores del constructivismo más vinculados a París y posteriormente más conocidos hasta el punto de apropiar el término de la tendencia casi en exclusiva, nos referimos a Naum Gabo y Antoine Pevsner. De este último, por ejemplo, afincado en París desde el

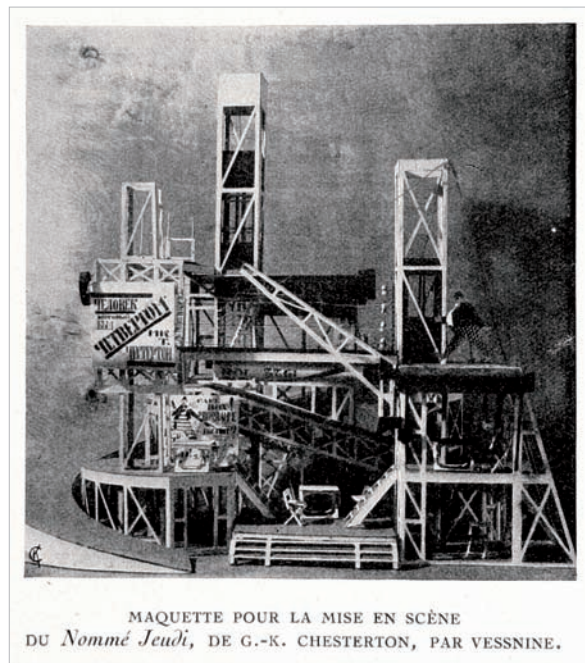
19 Fue ampliamente comentado desde su aparición en los artículos sobre la Exposición de 1925 en Capítulo 2; *Aplicando la modernidad / Alrededor de la Exposición de 1925* También en esa parte hubo ocasión de aportar opiniones genéricas de varios críticos sobre el constructivismo y sus vínculos políticos.

20 "La torre de Tatlin a la Tercera Internacional. Hecha por Vladimir Tatlin en 1919-1921 en vidrio y hierro. Deberá tener 400 metros de alto y estar situada en el Campo de Marte de Petrogrado. El modelo reproducido aquí mide 15 metros de alto. / Contendrá bastas salas de reunión. La espiral sirve como camino a un ascensor. En lo alto estación de radio. (Documento remitido por M. Elie Ehrenbourg)" *La tour de Tatline à la Troisième Internationale*; *L'Esprit Nouveau* nº 14 noviembre 1921, p. 1680

21 Ozenfant et Jeanneret: *Formation de l'optique moderne*; *L'Esprit Nouveau* nº 21 marzo 1924, (sin paginar)

segundo lustro de los años 20, solo habrá ocasión de ver, y muy escasamente, obra suya en las revistas de los grupos abstractos a que perteneció. En cuanto a estudios breves o no sobre el constructivismo artístico en estas publicaciones, no existen, solo hay algunos comentarios al paso que demuestran el completo desconocimiento de las circunstancias en que se desarrolló o las propuestas artísticas en que se basó.

La construcción escénica soviética. La ocasión en que la extraña estética del constructivismo, ya convertida aunque por poco tiempo, en marca visual del nuevo estado soviético, adquiere mayor relevancia en París, fue la Exposición de 1925 y a la parte a ella dedicada en el estudio nos remitimos. Pero en realidad durante buena parte de los años 20 pueden hallarse imágenes y comentarios surgidos del género constructivista más popularizado en París y muy aceptado por la misma crítica que sin embargo desconocía sus manifestaciones en las artes puras, se trata del diseño aplicado a los más diversos terrenos: diseño gráfico, cerámica, encuadernación, etc., pero sobre todo al arte escenográfico que acompañó a la gran dramaturgia rusa del momento, muy bien conocida en París. El crítico Charensol, llevó habitualmente la crítica de las artes escénicas, aunque también ocasionalmente de salones, en *L'Amour de l'Art* mostrando siempre especial interés por las estéticas y puestas en escena modernas; puede considerársele como uno de sus más constantes defensores en esta revista de orientaciones críticas tan variables como la diversidad de sus colaboradores. Él presentó en la revista, por ejemplo, producciones teatrales tan “modernistas” como las escenografiadas por Léger o Picabia en el primer lustro de los años 20²². Será por lo tanto el encargado de comentar las actividades teatrales de la Exposición de 1925, y en su artículo, tras enumerar algunas de las célebres agrupaciones soviéticas: Teatro Meyerhold, Teatro Kamerny de Tiïroff, Teatro Artístico de Stanislavsky, Teatro de la Revolución, Teatro Judío del Estado, etc., que aún constituyen hitos en la historia de las renovaciones modernas del teatro y el arte dramático, pasa a comentar sus decoraciones escenográficas que sitúa como las únicas en el mundo que se sustraen a la influencia de Gordon Craig y de Adolphe Appia. Son escenas arquitectónicas donde los elementos no buscan el verismo de las apariencias o las representaciones volumétricas sino exclusivamente servir a la acción: “*Las construcciones escénicas son por lo general practicables muy ligeras: pasarelas, escaleras, escalas, etc.*”²³

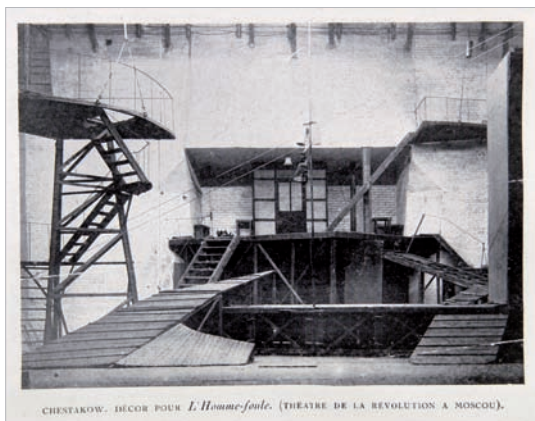
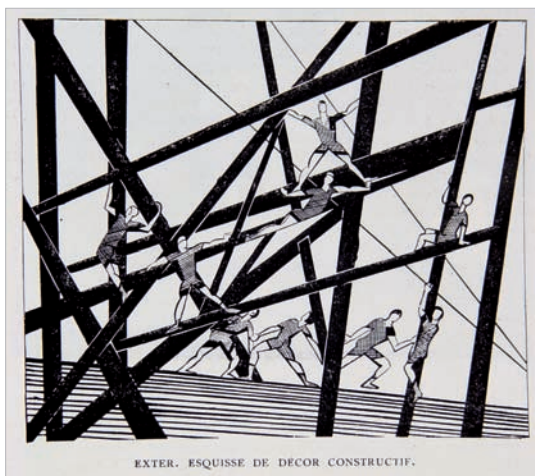


MAQUETTE POUR LA MISE EN SCÈNE
DU *Nommé Jeudi*, DE G.-K. CHESTERTON, PAR VESSNINE.
Maqueta constructivista de Vessnine, Ref. en nota 25, p. 450,
L'Amour de l'Art 1923

Cita Charensol entre otros, los decorados bastante conocidos en París de Alexandra Exter, Vessnine, Iacouloff o Granowsky de los que justamente dos meses más tarde la revista aportará imágenes en un gran artículo,

22 En 1923 presenta muy destacadamente en *L'Amour de l'Art* una imagen *La Creation du Monde* (Charensol: *Les Arts au Théâtre*; *L'Amour de l'Art* n° 12 1923, p.793) célebre decorado muy influido por la moda “Negre” al que Charensol se refiere de nuevo en otra crónica sobre la escena teatral aparecida al año siguiente: “*Creo que Fernand Léger habría obtenido mejores logros inspirándose menos en la fauna y la estatuaria africana.*” En esta misma crónica de 1924 se comentan varios decorados encargados por los Ballets Suédois (responsables también de las producciones realizadas por Léger) a célebres artistas: Foujita, Chirico, cuyos decorados se limitan a reproducir su pintura. Pero también presenta utilizando su dadaísta imagen para ilustrar el artículo, *Relâche* obra de Satie con un sorprendente decorado de Picabia: “*Relâche fue anunciado como un fracaso tal vez excesivo. Sin embargo el primer decorado de Picabia, enteramente hecho con proyectores nickelados, no carece de originalidad. / El efecto decorativo es bastante hermoso, y el sincronismo entre la música y la intensidad luminosa de los proyectores, muy bien reglado.*” Habla después entusiasmado del film intercalado en este ballet: *Entr'Acte* de René Clair elogiando su dinamismo que hace palidecer, dice, a puestas en escena estáticas. (Charensol: *La decoration théâtrale*, *L'Amour de l'Art* n° 12 1924, p. 425, 1 ilust.)

23 Charensol: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, Le Théâtre*, *L'Amour de l'Art* n° 8 1925, p. 328-331, 5 ilust., p. 330.

CHESTARKOV. DÉCOR POUR *L'Homme-foulé*. (THÉÂTRE DE LA RÉVOLUTION À MOSCOU).

EXTER. ESQUISSE DE DÉCOR CONSTRUCTIF.

Presencia del arte escénico soviético en *L'Amour de l'Art*. a, b)
Ref. en nota 24, IV- *L'Art de la Mise en Scène*, pp. 403 y 407

casi un monográfico, dedicado a la arquitectura y las artes aplicadas soviéticas. Este artículo debido a diversos autores rusos es el repaso más completo a las nuevas producciones artísticas asimilables en un sentido amplio al constructivismo y que caracterizaban ya con una estética diferenciada e inconfundible a la Unión Soviética, de cuantos aparecieron en el París de entreguerras. Sin embargo en él nada se dice de las producciones artísticas pictóricas o escultóricas, como si la tendencia lógica del constructivismo revolucionario, del que se ha dado en llamar productivista, expresada ya por sus más activos y célebres actores como, precisamente, los escultores Tatlin o Rotchenko, en el sentido de disolver la producción artística del autor en el interés general de lo aplicado y útil, se hubiera cumplido finalmente. Y tal parece ante la indudable categoría vanguardista de la imagen constructivista que desprenden la mayor parte de las producciones descritas e ilustradas, sean estas arquitectónicas, gráficas, escenografías monumentales o teatrales, cerámicas, etc. En los textos se argumenta, efectivamente, esta disolución de las artes puras en la producción y los usos sociales²⁴, y se cita a algunos artistas que están colaborando en la producción industrial: Popova, Lamanova con sus diseños textiles; Exter, Moukhine o Stepanof con sus ropas y vestidos. Es literal, por ejemplo, en cerámicas o propuestas gráficas que se ilustran, la presencia de artistas como Malevich o El Lissitzky.

Al margen de estas argumentaciones productivistas, la colección de imágenes aportada por este artículo documenta tanto como cualquier obra específicamente artística, la esencia espacial y dinámica del arte constructivo ruso. Hay en él muchas imágenes destacables que nos remiten a una asunción de la mentalidad constructivista en todos los campos creativos, y esto con una sorprendente naturalidad que desplaza del primer plano su origen experimental. La imagen que de sí misma da la Unión Soviética, es decididamente la del constructivismo en todas sus acepciones y usos. Una imagen distinta a cualquier otra estética y opuesta radicalmente al concepto de modernidad francés. A falta de imágenes de constructivismo artístico en las revistas, hallamos aquí su disolución en obras de arquitectura, y de diseño

24 En la parte del artículo dedicada al arte industrial, cuyo autor es J. Tougenhold, se dice que el espectador francés conoce ya el arte, la música y los ballet rusos, pero no estas manifestaciones. A continuación argumenta cómo el nuevo arte se relaciona con la producción: *"Este requerimiento de satisfacer las nuevas necesidades de las masas, necesidades que demuestran el despertar de las mismas, ha engendrado igualmente el desarrollo del arte de la poligrafía, el florecimiento del arte del libro, la aparición del libro de vulgarización artística pero a buen precio, pues la publicación se concentra en manos de la edición del Estado. En mayor grado aún, se ha desarrollado recientemente el arte urbano (carteles, tiendas, etc.), gracias al cual el aspecto de las ciudades rusas está cambiando y mejorando. / Al lado de este factor de orden social, hay otro que ha contribuido a la introducción de los procesos mecánicos en el arte industrial de la Rusia soviética; se trata de la afluencia en proporciones desconocidas hasta el presente, de los artistas hacia la producción. La revolución, actuando al grito de "Todos en el frente del trabajo", ha suprimido los antiguos prejuicios que mantenían a los artistas alejados de la industria. La antigua división de las artes en arte mayores y menores, la antigua distinción entre arte puro y arte aplicado ha desaparecido. El artista, que en otro tiempo no pintaba sino cuadros puestos en marcos dorados, ha comprendido que desde ahora su deber es dedicarse a la producción, entrar en la fábrica, introducir, para hacer sitio a los procedimientos rutinarios, un nuevo espíritu creador para así permitir que el gusto del gran público se eleve; en una palabra, permitir la fusión entre el arte y la vida. (...) / En este desarrollo del arte posrevolucionario, la joven Rusia ha llevado las cosas al extremo, hasta el olvido momentáneo de la pintura en provecho de un arte más material; este espíritu de reacción de origen psicológico contra la "estética" anterior está ya en vías de desaparecer."* J. Tougenhold y otros autores rusos: *L'Architecture, l'Art industriel, l'Art du livre et l'Art de la mise en scene dans l'URSS; L'Amour de l'Art* nº 10 1925, p. 389-408, 31 ilustr., p. 395

gráfico, objetual o escenográfico que avalan, la existencia en París de referentes constructivistas. Merece la pena resaltar algunas de ellas, como el Pabellón para el diario Izvestia en una exposición de 1923 muy en la línea de las tribunas y monumentos efímeros constructivistas o, ya en la sección dedicada al teatro, “*Bosquejo de decorado constructivista*” entramado de líneas por las que discurren actores, obras ambas de Alexandra Exter; de hecho en la parte dedicada al teatro, cuyo autor es J. Tougenhold, se resalta la labor fundadora de una nueva estética dramática de Meyerhold en la puesta y de Exter en el espacio escenográfico. También son muy destacables, por permanecer dentro del arte escénico, varias fotografías de producciones teatrales típicamente constructivistas.

Con ser el que se acaba de comentar el artículo más completo sobre un constructivismo convertido en arte oficial de la URSS, hubo anteriormente apariciones destacadas, como la que André Levinson -un crítico al que conoceremos mejor cuando se comente más abajo su importante artículo “*Escultores de este tiempo.*”- dedicó al Teatro de Cámara de Moscú en 1923²⁵. Levinson habla de los orígenes de esta institución, de Stanislavsky y posteriormente Meyerhold, y de cómo sus producciones son bien conocidas en París, para centrarse en el desarrollo del “*Decorado espacial*” orientado a potenciar el dinamismo de la acción escénica, deteniéndose especialmente en Exter, cuyos figurines presenta en ilustración, y Vessnine cuya extraordinaria maqueta para *Nommé Jeudi* de Chesterton comenta con admiración y presenta igualmente en imagen. Pero ni tan siquiera en este caso de estética y visualidad constructivista muy poderosa, establece el crítico vínculo expreso alguno con esta escuela artística vanguardista.

De estas formas indirectas pero efectivas en su esencia artística, fue conocido principalmente el constructivismo en París, al menos en lo relativo a la información ofrecida por las revistas de arte. Solo con la publicación de las primeras historias de arte contemporáneo, la de *L'Amour de l'Art* en primer lugar, habrá ocasión de leer en las revistas los nombres de los grandes artistas del constructivismo; algo más tarde ya al final de la década de los años 30 las revistas del arte abstracto como la editada en Londres, *Circle*, publicaran alguna nueva imagen de Tatlin, Meduniezky, Moholy-Nagi, El Lissitzky o de los firmantes del *Manifiesto Realista*.

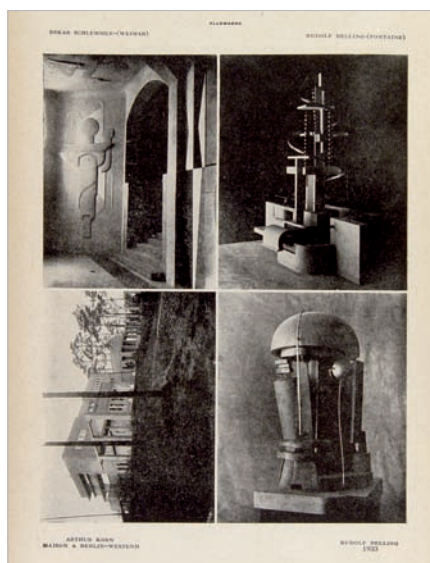
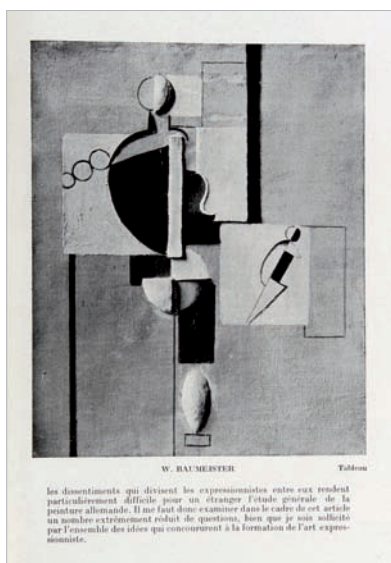


Obra arquitectónica de A. Exter, Ref. en nota 24, p. 390. *L'Amour de l'Art* 1925.

Arte y escultura alemanas en las revistas parisinas. Conocemos ya algunas manifestaciones de las dificultades para la reconciliación con Alemania, vimos cómo Louis Vauxcelles aconsejaba en 1922 no invitar a “los boches” a la prevista exposición de artes decorativas -“*Dejemos a los Boches en su casa. Trabajemos entre nosotros. El contacto con el alemán subleva.*”- y cómo despreciaba su arte -“*No me pregunto si estos o aquellos representan mejor el genio alemán; experimento ante sus producciones una idéntica indiferencia: me aburren todos.*”²⁶ No estaría justificado hacer extensiva esta personal fobia a otros críticos o revistas, pero lo cierto es que la presencia del arte alemán contemporáneo en las revistas francesas es escaso en términos absolutos y muy marcadamente en las revistas de tono conservador e, incluso, en las de modernidad moderada o, como en algunas partes las hemos denominado, del Art vivant. Pero, por otra parte, es también cierto que Alemania, sobre todo por su arquitectura, tuvo al menos mayor presencia que ninguna otra nación en el conjunto de las revistas publicadas en París, y en algunas como *Cahiers d'Art* una gran presencia.

25 André Levinson: *Le Theatre de Chambre de Moscou et le decor spatial*; *L'Amour de l'Art* nº 2 1923, pp.445-450

26 Respuesta a la encuesta: Pascal Forthuny: *Les decorateurs allemands à Paris en 1924?*; *L'Amour de l'Art* nº 2 1924, p. 53

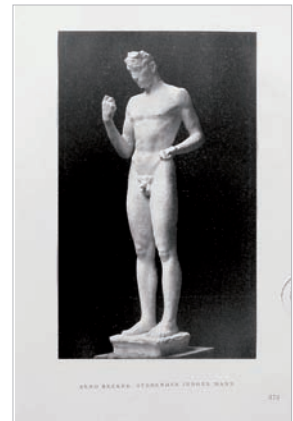


Presencia del arte alemán en las revistas parisinas. a) Waldemar Georges: Willy Baumeister; *L'Esprit Nouveau* nº 15 1922; b) Ref. en nota 27, *L'Esprit Nouveau* nº 20 1923, obras de O. Schlemmer y Rudolf Belling; c) Ref. en nota 29, *L'Amour de l'Art* 1928, talla de Fritz Maskos.

Las principales revistas de tendencia moderna dan cuenta de los eventos artísticos más relevantes acaecidos en Alemania, algo que no ocurre en la misma medida con otras naciones, y ofrecen artículos, aunque casi siempre genéricos, sobre la actividad artística del país. Se publicaron importantes artículos de este tipo, así como numerosas colaboraciones de escritores alemanes en *L'Esprit Nouveau* y durante la primera etapa de *L'Amour de l'Art*, sin embargo muy pocas imágenes de escultura aparecen en ellas y un solo artículo dedicado a un autor moderno de algún modo próximo a la escultura. Se trata del que Waldemar George publica en *L'Esprit Nouveau*: “La pintura en Alemania. Willy Baumeister” (1922) Los expresionistas en su vertiente escultórica y otros autores como Belling serán para el público francés poco más que nombres. Desde la aparición de *Cahiers d'Art* en 1926 la situación cambia, la revista moderna por excelencia mantendrá un vínculo constante con los ambientes culturales de influencia germana. La información sobre arquitectura y pintura es completa, Kandinsky o Klee, artistas considerados del entorno alemán, serán admirables maestros que hacen admisible la abstracción para la revista, la Bauhaus de Dessau, como ya ocurriera en *L'Esprit Nouveau* con la de Weimar, hallará eco en la publicación. Respecto a la escultura su presencia no es infrecuente: Lehmbruck, Barlach, Hoetger; Belling, Kolbe, Sintenis y otros estarán representados junto a los escultores del ámbito francés en los artículos de la serie “Encuesta sobre la escultura moderna en Alemania y en Francia”, desarrollados a lo largo de varios números entre 1928 y 1929. La inclusión de esta clase de escultura en *Cahiers d'Art* ya suponía una gran deferencia si se piensa que, salvo precisamente en esta serie de artículos, las páginas de la revista estuvieron prácticamente vedadas a los propios escultores figurativos franceses. Pero en realidad la escultura del momento en Alemania, una vez dejado atrás el gran momento expresionista de Blaue Reiter y la talla primitivista, era la de los autores figurativos más o menos “clásicos o góticos” presentados en esos artículos, las corrientes derivadas del cubismo apenas tuvieron ascendencia en las artes plásticas más allá del Rhin, donde el racionalismo adquirió formas propias si acaso más próximas a las abstracciones constructivistas o al funcionalismo de la Bauhaus.

Siempre centrados en los años 20 (pues en la siguiente década surgirán dentro de abstracción otros nombres como, por ejemplo, Max Bill), Rudolf Belling o Willy Baumeister -si por el gran relieve de sus murales se le quiere considerar concernido en la escultura- serían excepciones a la regla figurativa (expresionista o no) de la escultura alemana pero, incluso en su caso, la deriva hacia la abstracción constructiva y hacia conceptos muy próximos a la extraña mezcla de funcionalismo y espiritualismo de la primera Bauhaus, les situaba lejos de la sensibilidad de las publicaciones parisinas. Al igual que Baumeister presentado ampliamente por Waldemar George, Belling tiene una breve aparición en *L'Esprit Nouveau* en el marco de un artículo debido a Paul Westheim, crítico imprescindible en la difusión del arte moderno alemán que colaborará también con *Cahiers d'Art*. En “Alemania. La situación de las artes plásticas.” (1923) Paul Westheim presenta

con admirable claridad de ideas el panorama de la producción artística del momento indicando que supone una superación de las anteriores tendencias expresionistas: las influencias presentes en Alemania del constructivismo, las tendencias abstractas, los artistas de la Nueva Objetividad o la Bauhaus y, sin menoscabo de hacer valer la originalidad del arte alemán, procura situarlo en paralelo al francés por su equivalente búsqueda de las condiciones esenciales del arte²⁷. Manifiesta su temor al exceso abstracto al que parecen conducir las tesis constructivistas, bien asentadas en Alemania, o sus aplicaciones prácticas en la Bauhaus y para argumentarlo ofrece el único análisis sobre el constructivismo aparecido en las revistas de arte de las que se ha servido este estudio y una clarividente visión de la incipiente escuela de Weimar que expresa temores compartidos después por Le Corbusier²⁸. Únicamente Belling es destacado dentro de la escultura comprometida con el mundo moderno desde los materiales y la construcción relacionándolo en este sentido con un constructivismo humanista como el de Léger, pero también con un arte de claro compromiso social como el de los pintores de la Nueva Objetividad: “Grosz, Dix, Belling; para los tres se trata en el fondo, de sustraerse a la mera artisticidad y los problemas de taller.” Estos jóvenes artistas destacados son justamente los elegidos para ilustrar el artículo que ofrece a toda página *Muerte y resurrección* de Otto Dix y dos poderosas obras escultóricas de Rudolf Belling en las que el artificio constructivo no apaga la expresión.



Escultura en Die Kunst. Portada clásica y páginas de algunos artículos sobre escultores aparecidos en 1929: a) Hans Stagl; b) Alphons Magg; c) Arno Breker.

Las fobias de Vauxcelles que no nos hemos atrevíamos a generalizar, parecen, sin embargo, compartidas en algún grado por los medios conservadores. Solo así se explica, ciñéndonos a la producción escultórica, que fuesen completamente refractarios a la excelente estatuaria de figuración naturalista -indudablemente afín a sus gustos por mucho que de un carácter distinto al francés- que se producía en ese momento en el país vecino y de la que las excelentemente editadas revistas alemanas daban cuenta constantemente como demuestra un somero repaso

27 “El esfuerzo del arte alemán de los últimos 25 años es paralelo al francés en su afán por reconstituir los principios fundamentales del arte. Los esfuerzos más serios se han orientado a fijar de nuevo una unidad de la obra, lógicamente creada sobre la base de los elementos.” Frente al globo expresionista que se deshinchaba, dice, se va formando una generación que reacciona contra sus predecesores, su esfuerzo principal es “la autonomía de la obra de arte” Paul Westheim: *Allemagne. La situation des arts plastiques*; *L'Esprit Nouveau* n° 20 octubre 1923, (sin paginar)

28 Permítase por el interés específico que tiene este texto para toda esta sección dedicada a la percepción del arte foráneo en los ambientes parisinos, seleccionar un amplio fragmento: “La segunda tendencia es la del arte abstracto. Se ha buscado la expresión más pura de la forma, se ha eliminado todo lo que es real y material hasta encontrarse como Malewitsch (sic) ante la pintura “blanco sobre blanco”, ante superficies desnudas, ante la vida. El ansia de la cosa real, del objeto palpable, debía ser el resultado. La orden dada fue: hacia la vida, hacia la realización tangible, hacia la técnica, hacia la industria. Es conocido el desarrollo de esta teoría en Rusia, los ensayos de construir (crear) con madera, con vidrio, con hierro objetos de formas más o menos disciplinadas. Hoy el constructivismo parece dar en Rusia el último paso, el paso inevitable, pasar a la industria o al decorado de teatro./ En Alemania la Bauhaus de Weimar se ha separado de estas ideas. Se trata de una escuela de arquitectura y producciones artísticas (de arte decorativo) demasiado joven como para poder determinar con claridad sus objetivos y resultados. Se sustenta en los oficios y ha asumido la influencia del constructivismo orientándose hacia la industria y el arte del ingeniero, cayendo en cierto “romanticismo del ingeniero” inquietante desde el punto de vista positivo. / Espero, en todo caso, que un nuevo academicismo complacido en la estilización del cuadrado y entregado a un juego poco espiritual de las formas de la máquina, no sea finalmente el fruto de esta escuela de arte única en este momento por su radicalismo. La limitación de estas tendencias es sin duda la siguiente: a menudo pretenden haber llegado a lo esencial constituyendo un nuevo repertorio de formas, cuadrados, triángulos, círculos, cubos y otras formas geométricas que son, evidentemente, formas primarias, pero que no adquieren verdaderamente sentido hasta que no se sitúan en el interior de la creación. A mi entender, el resultado decisivo surgirá gracias a la evolución de la forma hacia una arquitectónica.” Ibidem. (sin paginar)

a los números de, por ejemplo, la tradicionalista *Die Kunst* que ofrece en casi todos sus fascículos, monográficos sobre algún escultor alemán del momento: Kurt Schmid-Ehmen, Alphons Magg, M. Kogan, Hans Stangl, Meter Terkatz, Arno Breker o los ya muy célebres internacionalmente por entonces Ernesto dei Fiori, Georg Kolbe, Renée Sintenis o W. Lehmbruck; por citar algunos escultores fundamentalmente tradicionalistas perfectamente parangonables con sus colegas franceses en calidad y orientación. Ninguno de ellos asomará, sin embargo, a las páginas de las revistas de tradición francesas consultadas. Una sola excepción puede considerarse, se trata de un artículo monográfico dedicado al poco conocido escultor Fritz Maskos aparecido en 1928 en *L'Amour de l'Art*²⁹.

En cuanto a la presencia de esta clase de escultura, ciertamente con sus mejores ejemplos, en *Cahiers d'Art*, se limita a la serie de artículos ya indicada “*Encuesta sobre la escultura moderna en Alemania y Francia*”³⁰ y se justifica por el planteamiento de los mismos y el hecho de que estuvieran confiados a críticos alemanes convencidos del excelente momento de la escultura de su país e, incluso, de su superioridad, salvando al siempre admirado Maillol, respecto a la producida en Francia. Fuera de estos artículos, solo en las fotografías panorámicas de una exposición de escultura franco-alemana presentadas en “*Notas sobre la escultura contemporánea*”³¹ (1929), un artículo de Chistian Zervos que será más adelante ampliamente comentado, y en “*El arte contemporáneo en Alemania*”³² de un avanzado 1938, habrá ocasión de ver imágenes de artistas tan importantes y reconocidos en la época como Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Georg Kolbe o Renée Sintenis. *Cahiers d'Art* se ocupa también, como hiciera *L'Esprit Nouveau*, de Rudolf Belling el único representante del vanguardismo escultórico alemán conocido en Francia dedicándole un artículo centrado en sus célebres fuentes: “*Las fuentes de Rudolf Belling*”³³ de 1928. En el resto de los terrenos del arte, la presencia de artistas y arquitectos del entorno cultural alemán en *Cahiers d'Art* es, como se ha indicado y hay ocasión de comprobar a lo largo del estudio, muy elevada y en cualquier caso, muy superior a la de cualquier otra nación.



Mies Van der Rohe en *L'Amour de l'Art*. Marie Dormoy: L'architecture allemande contemporaine à Berlin; nº 9 1929, pp. 322-330. Ilustraciones dedicadas a proyectos de Van der Rohe.

29 Se trata de un escultor de Dresde con cierta influencia expresionista alguna de cuyas obras apareció en las listas del “Arte degenerado” Todo lo presentado en el artículo son retratos, máscaras los llama el artista, muchos en madera policromada con un cierto carácter entre popular y expresionista por la agilidad del trabajo. El crítico los califica de neorealistas, como, dice, la pintura que impera en el momento; algo raro en la escultura poco dada a la impresión instantánea de lo real. Ernest Kailai: *Fritz Maskos*; *L'Amour de l'Art* nº 3 marzo 1928, p. 93-96, 7 ilustr.

30 Serie de tres artículos publicados en *Cahiers d'Art* con el título genérico de *Enquete sur la sculpture en Allemagne et en France* :

1º Georg Biermann; nº 8 1928, p. 384, 7 ilustr.. [imágenes de : Maillol, Lehmbruck, Hoetger]

2º Will Grohmann; nº 10 1928, pp. 419 - 420 [paginado 371-372.], 9 ilustr. [Maillol, Lehmbruck, Despiau, Haller]

3º Paul Westheim; nº 4 1929, pp 143, 6 ilustr. [Laurens, Barlach]]

31 C. Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture*; *Cahiers d'Art* nº 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr., p. 465

32 Will Grohmann: *L'Art Contemporain en Allemagne*; *Cahiers d'Art* nº 1-2 1938, pp. 6-29, 29 ilustr. [Nolde, Meckel, Beckmann, Kirchner, Schmidt-Rottluif (p. 15, 1 ilustr.), Kokochka, Hofer, F. Marc, Macke, Klee, Campendonc, Feininger, Werner, Baumeister, Schlemmer, Bayer, Hartung, Winter, Vordemberge, Gildewart, Lehmbruck (p. 25, 1 ilustr.), Marcks, Kolbe (p. 27, 1 ilustr.), Schatff, Barlach (p. 25, 1 ilustr.)]).

33 E. C. P. : *Les Fontaines de Rudolph Belling* ; *Cahiers d'Art* nº 3 1928

4. II. ACTUALIZACIONES DE LA ESCULTURA EN LA CRÍTICA DE ARTE.

CAPITULO 4. Presencia de la escultura y su consideración crítica.

4. II. ACTUALIZACIONES DE LA ESCULTURA EN LA CRÍTICA DE ARTE.

4. II.1. Rodin, punto de partida imposible.

El referente rodiniano en la crítica de la tradición clasicista.-

Presencia de Rodin.; Paul Gsell y la tradición viva de Rodin.; Críticos de modernidad conservadora.; *"Escultores de este tiempo"*.

El referente rodiniano en la crítica de la modernidad avanzada.-

"La nada" de Rodin en *L'Esprit Nouveau*.; "Rebanada de vida" o modernidad.

4. II.2. La consideración de la escultura a través de los artículos a ella dedicados.

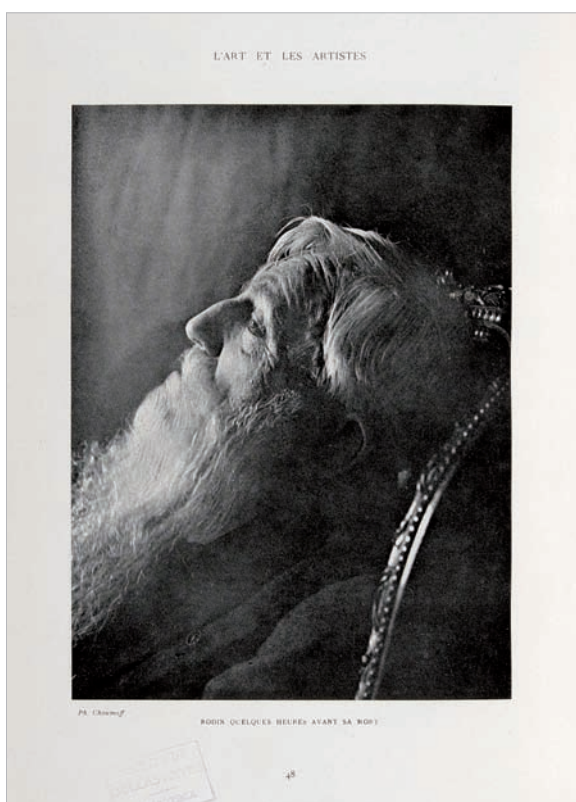
El medio escultórico.-

Pintura o escultura.; Expansiones de la escultura.

Exposición Internacional de Escultura.-

La escultura contemporánea según Christian Zervos.; Asamblea de sombras inciertas en yeso y bronce.

"Dios-mesa-cubeta" Espontaneidad de la escultura.; La dimensión fotográfica.



Rodin poco antes de su muerte, Ref, en nota 34. *L'Art et les artistes* 1919.

Antes de comenzar un recorrido más detallado por los géneros y los artistas de la escultura, y conociendo ya cual fue su presencia aproximada en los medios periódicos artísticos, conviene establecer el marco crítico general donde tales manifestaciones van a ser acogidas. Aunque no son demasiados los textos teóricos ofrecidos por las revistas sobre la escultura tratada en sus aspectos más generales, tomando los textos existentes y los fragmentos de artículos de otra naturaleza en los que se establecen digresiones en este sentido, puede trazarse un panorama clarificador de la consideración recibida por la escultura en los diversos ambientes estéticos de la ciudad y también de los principales debates que acerca de ella se mantuvieron.

Comienza este apartado analizando la contradictoria recepción de la apabullante herencia rodiniana, pues en este debate están las claves, cuando menos, de la escultura de tradición clasicista que ocupará la mayor parte de producción escultórica de la época de entreguerras. Después, se analizan diversos intentos de establecer, sobre todo para la escultura moderna más avanzada, cual pudiera ser el territorio específico de la escultura, habida cuenta de la necesidad que esta

tuvo de emular al medio pictórico en su difícil proceso de *aggiornamento*. Para ello se repara muy especialmente en algunos artículos representativos de las diversas posiciones al respecto, desde las que sitúan la renovación del medio escultórico en el repliegue sobre su más estricta tradición clasicista, hasta las que ven un cementerio inane en esta opción mayoritaria y proponen una nueva y más esencial espontaneidad, y un nuevo monumentalismo espiritual parangonable al manifestado con tanta simplicidad e incluso torpeza técnica, como sabiduría estética y audacia moral por las producciones arcaicas y primitivas que inundaban museos, exposiciones y revistas.

4. II.1. Rodin, punto de partida imposible.

El referente rodiniano en la crítica de la tradición clasicista.

Presencia de Rodin. Auguste Rodin, dos generaciones anterior a los escultores cubistas, es todavía y durante todo el período de entreguerras, el referente convenido desde el que ha de partir cualquier análisis genérico sobre el estado de la escultura. Con distintos matices, su papel sobre el devenir posterior del género será admitido y admirado por las más diversas maneras de entender la modernidad y, aunque su influencia estilística se valora como escasa, su papel en el definitivo derrocamiento de un poder académico especialmente manifiesto en el caso de la escultura, es reconocido unánimemente convirtiéndole en el verdadero umbral de la escultura moderna. Rodin no solo fue considerado un artista entre la excepcional y escogida lista de los genios, se le reconoció, además, la titánica tarea de recorrer velozmente y en solitario el camino hacia una libertad de expresión para la escultura, equivalente a la que, a lo largo de varias generaciones, fueron conquistando los pintores. La gloria que para Francia supondrá esta realización le será reconocida en vida otorgándole una consideración social rayana con el mito.

Sin embargo, a pesar de esa generalizada admiración por el gran escultor, los críticos no tendrán la perspectiva o el atrevimiento necesarios para hallar en su obra lo que con el paso del tiempo o en el presente ha llegado a considerarse más relevante y hasta revolucionario: su reconsideración del cuerpo. En realidad lo que entonces se admiró en la obra rodiniana fue, de forma bastante general, su demiúrgica fuerza expresiva, su vehemencia comunicativa ajena a las convenciones retóricas de la academia romántica, que superaba vías muertas para la escultura por mucho que sus anteriores representantes fueran grandes escultores como Rude, Barye o Carpeaux. Esta interpretación en clave romántica del arte de Rodin va a propiciar que ya antes de su muerte en 1917, se le considere más como la culminación o cierre de un ciclo que como el comienzo de otro. Al menos, desde las recuperaciones modernas clasicistas, que en escultura son mucho más tempranas y extendidas que entre los pintores. Para ellas, Rodin representará una genial pero intransitable e intransferible vía para la escultura, una vía que fuera de las manos del maestro –y en ocasiones también entre ellas– estaría abocada al exceso naturalista y la deformación más opuesta al ideal de medida y gracia propio del espíritu francés. Son así habituales los artículos sobre escultura y escultores de esta tradición que consideran la referencia rodiniana como punto de partida obligado para contextualizar y establecer la diferencia de su discurso de reinstauración clasicista; gracias a ellos puede establecerse, con mucha variedad de opiniones entre los más destacados críticos del momento, la consideración e influencia de un personaje cuya sombra amenazaba con dejar en penumbra el presente.

Pocas reflexiones de la época nos acercan más a su propia consideración de la escultura que las que establecen contrastes entre el carácter de la reconocida aportación rodiniana y el de la escultura del momento, el de la escultura renovada moderna. La revisión de las muy abundantes referencias a Rodin en este sentido, aparecidas en toda clase de artículos, y no necesariamente en los específicamente a él dedicados, y por críticos de todas las tendencias, constituyen como ahora veremos, un índice especialmente revelador sobre la consideración crítica de la escultura en la época.

Paul Gsell y la tradición viva de Rodin. Será, pues, adecuado comenzar este relato con el número monográfico que en 1919 *L'Art et les artistes* publica con motivo de la inminente inauguración del Museo Rodin³⁴, dotado con las obras que el artista legó al Estado e instalado en el Hôtel Biron, casa y taller del artista. Su autor Paul Gsell mantuvo amistad con Rodin y sus conversaciones con el maestro, reeditadas constantemente³⁵, son el principal testimonio del pensamiento artístico del escultor. Vale la pena por lo

34 Paul Gsell: *Le Musée Rodin; L'Art et les artistes* nº junio 1919, pp. 45 – 71, 43 ilustr.

35 Auguste Rodin: *El arte; Entrevistas recopiladas por Paul Gsell, El espíritu y la letra*; Editorial Síntesis, Madrid, 2000

tanto, entresacar algunos detalles del extenso artículo. En él, Gsell traza un emotivo retrato de Rodin en su intimidad, sus costumbres y gustos, su modo de tratar sin ninguna formalidad especial a los más ilustres visitantes, la forma en que dirigía el trabajo de sus colaboradores o su extraordinario interés por el dibujo. Las bellas fotografías que ilustran el artículo describen la instalación impresionante de los modelos originales en escayola de casi todas las esculturas de Rodin en la antigua capilla de la residencia. En el lugar que correspondería al altar se hallan las *Puertas del Infierno*, que Gsell califica de núcleo y corazón de la obra del maestro por su inspiración y por haber dado lugar a tantas obras posteriores. Describe pormenorizadamente la compleja obra reparando, por ejemplo, en el esclavo y en cómo está repetido tres veces en distintas posiciones “*trío de sufrimientos idénticos*”³⁶. Se trata en realidad de toda una primicia pues las *Puertas del Infierno* se ven articuladas en su conjunto por primera vez. A la muerte del maestro, se nos dice, no se creía que estuvieran terminadas y lo único que podía verse en el taller eran fragmentos, por lo demás magníficos, pero Rodin jamás llegó a montar el conjunto. Fue M. Bénédite, conservador del nuevo museo, quien, continúa relatando con muchos pormenores Gsell, cuando Rodin se estaba extinguiendo descubrió que cada fragmento moldeado tenía su referencia numérica y en su totalidad constituían una marquetería de lo que hoy vemos completo. La sensibilidad del escritor hacia determinadas dificultades de la obra de Rodin no solo queda de manifiesto en su alta consideración del conjunto de las Puertas del Infierno, también en su defensa del emplazamiento a ras de suelo de *Los burgueses de Calais* -tal y como se muestra ha quedado instalado el modelo en Biron- como una importante innovación debida al maestro: “*El escultor nos dijo que hubiera deseado verlos fijos. Habrían así parecido salir de la casa municipal. Su abnegación se impondría mejor en el recuerdo hubieran pisado el mismo suelo que los vivos.*”³⁷

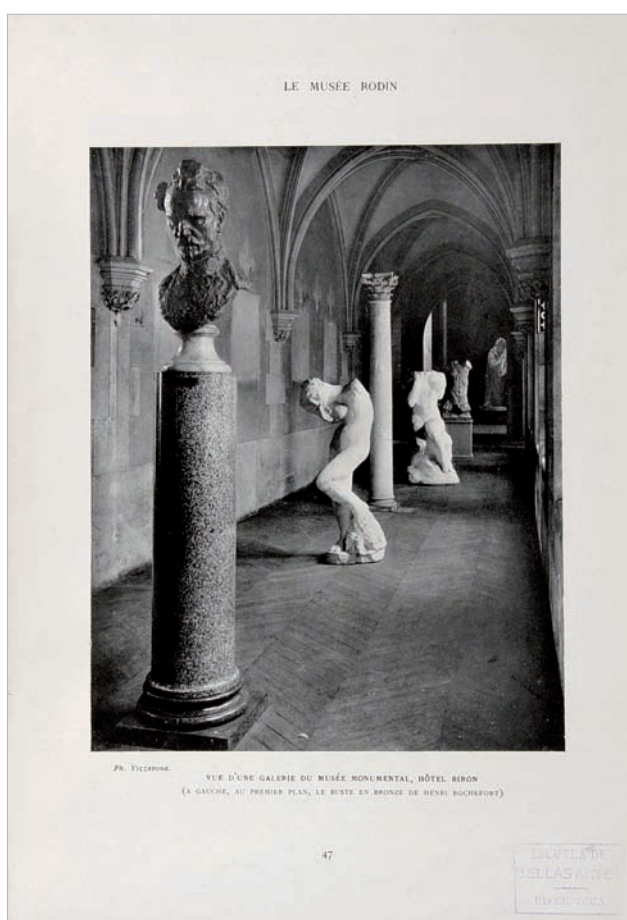


Imagen de los funerales de Rodin y página con vista del Musée Rodin recién inaugurado, Ref. en nota 34. *L'Art et les artistes* 1919.

36 Rosalind Krauss se detendrá especialmente en esta decisión rodiniana de constituir el grupo culminante de Las Puertas del Infierno –Las tres sombras- con la triplicación de una misma figura. Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture* 1977; Pasajes de la escultura moderna, Akal, Madrid 2002, pp.25-30

37 Paul Gsell: *Le Musée Rodin; L'Art et les artistes* n° junio 1919, p. 58

Críticos de modernidad conservadora. Cerca de dos años después de la inauguración del Museo Rodin, Gustav Kahn, respetado crítico de tendencia conservadora, abre su artículo sobre dos escultores monumentalistas vinculados a la moda de la talla directa con una de esas reflexiones sobre Rodin y su ascendencia sobre el presente escultórico: “*Los escultores no retienen ni su estilo (de Rodin) fragmentario ni los artificios a menudo caprichosos de su presentación. Estos son detalles que no deben lamentarse pues este arte no era grande por sus fantasías, sino por la fuerza de su expresión. Una vez que ha sido formulado, se debe ir más lejos y trazar caminos nuevos, algo que logran los Despiau, los Bourdelle, los Marque, los Aronsohn, y otros más.*”³⁸ Es importante destacar cómo, desde la propia tradición clasicista francesa perfectamente definida ya en su gran referente, el renacentista Jean Goujon, lo realmente imperdonable de Rodin y por lo que hay que preservar de su nefasta influencia la *renovatio* del presente, es justamente su tendencia al fragmento, es decir la transgresora y en definitiva profundamente influyente consideración del cuerpo en que, como indicábamos, lecturas más actuales cifran la revolución rodiniana. El propio Gustav Kahn precisa la cuestión bastantes años después al comentar la obra de Auguste Guenot, un célebre tallista vinculado a gustos que hoy declararíamos decorativos. Establece primero una suerte de genealogía de la escultura de espíritu francés que, en su afán clasicista, hace comenzar en Jean Goujon y no en la gran estatuaría medieval, para continuar con el clasicismo del siglo XVII, y personalidades como Houdon, Pajou, Pigalle y Carpeaux, finalmente también Rodin pero solo el de algunos pequeños grupos escultóricos. El escultor que comenta pertenece a esa tradición clásica y francesa, afortunadamente, dice, “*Guénot resiste a la moda de fragmentación que inauguró Rodin; una estatua solo le parece completa si se presenta entera.*”³⁹

Desde la misma tribuna donde Gustav Kahn alababa el tradicionalismo de Guénot, *L'Amour de l'Art*, como hemos visto tribuna de una modernidad a menudo, y particularmente tratándose de escultura, bastante tradicionalista, otro importante escritor y crítico del momento, René Schwob, insiste en la peculiar condición de la influencia rodiniana: “*Era necesaria la perfección provocadora de Rodin y, si se me permite decirlo, su contra-enseñanza. / La indiferencia de este gran emprendedor respecto a la materia que modelaba, la pasión que tenía por la vida, le impedían, todo a un tiempo, tener en cuenta las exigencias de la piedra o del mármol, o las de las leyes de la plástica. / Haciendo de su genio su única disciplina, no podía ofrecer a sus discípulos ninguna enseñanza positiva. Muy pronto –durante su propia vida– todas las tendencias en escultura se manifestaron en direcciones opuestas a las que él había seguido.*”⁴⁰

Una constatación confirmada por un crítico asiduo colaborador sobre todo de los medios artísticos conservadores, pero muy respetado en general como especialista en escultura, A.-H. Martinie cuando para comentar la obra de Robert Wlerick, escultor de la “*Bande à Schnegg*”, necesita establecer el vínculo rodiniano y tras proclamar que solo en Rodin puede la escultura actual encontrar su origen, matiza la pervivencia de su magisterio: “*(Rodin) Maestro universalmente glorioso, presintió que los jóvenes adoptarían una línea que no era siempre de su preferencia; en lugar de deplorar o vaticinar el fin del arte, apoyaba a los nuevos talentos que surgían avalándoles con su autoridad.*”⁴¹ Los nuevos talentos animados por Rodin son los más celebrados escultores franceses del presente “*Despiau, Poupelet, Dejean, Wlerick, Cavaillon, Arnold y algunos otros*”⁴² que tienen en común su orientación clasicista adquirida al margen del maestro de Meudon: “*La mayor parte obtienen un impulso decisivo de Lucien Schnegg.*”⁴³ Las cualidades adquiridas a través de Lucien Schnegg suponen recuperar las tradiciones clásicas; como afirma más adelante Martinie, un “*retorno a las verdaderas tradiciones de la escultura se produce fuera de la Escuela e incluso contra ella.*”⁴⁴ El crítico refuerza en muchas más ocasiones esta visión de la escultura. En 1925 se mostrará, además, como

38 Gustave Kahn: *Les tailleurs de pierre* Andre Abbal & Paul Darde; **L'Art et les artistes** nº 6 1921, pp. 249 – 258, 12 ilustr.

39 Gustav Kahn: *Auguste Guenot*; **L'Amour de l'Art** nº 2 1927, pp. 51- 54, 4 ilustr.

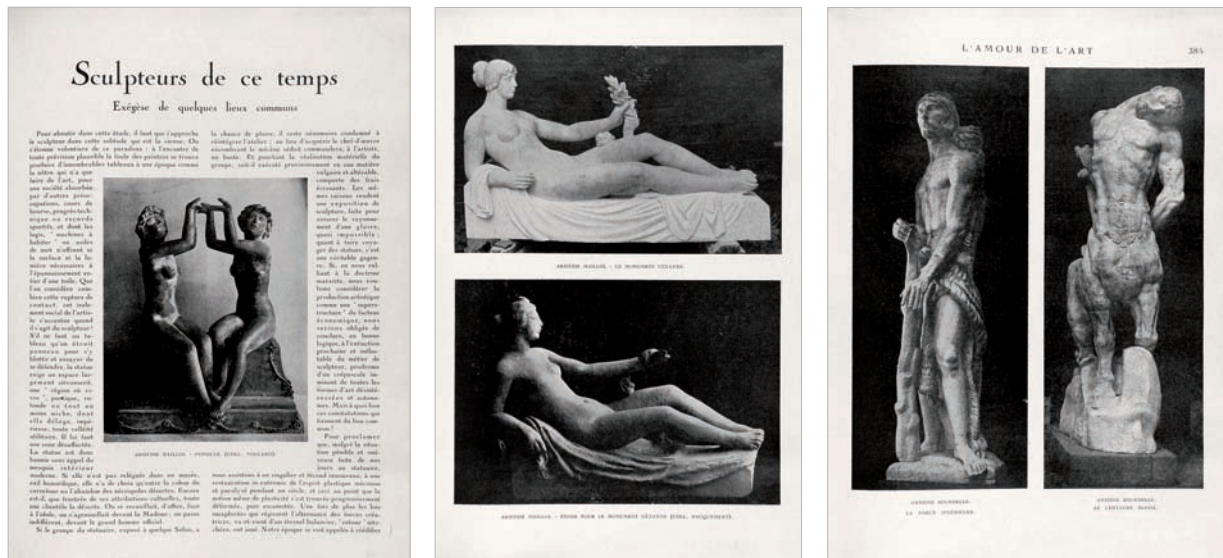
40 René Schwob: *Despiau*; **L'Amour de l'Art** nº 3 1922, pp.77-81

41 A.-H. Martinie: *Robert Wlerick*; **L'Amour de l'Art** nº 9 1924, p. 292, 2 ilustr.

42 *Ibidem*, p. 292

43 *Ibidem*, p. 292, Sobre Schnegg y la *Bande à Schnegg* ver la parte que se les dedica en este estudio: Capítulo 6: *La Bande à Schnegg, un clasicismo ecléctico.*

44 *Ibidem*, p. 292



"Escultores de este tiempo", *L'Amour de l'Art* 1924, Ref. en nota 46: a) 1ª p. con obra de Maillol; b) p. 379, obras de Maillol; c) p. 385, obras de Bourdelle.

un excelente representante de esa modernidad definida sobre todo como oposición al academicismo cuando en un artículo sobre Marcel Gimond, excelente retratista, avisa del peligro del abandono de las enseñanzas de Rodin: *"Tal vez por primera vez un escultor de mérito evoluciona con un absoluto descuido de la influencia de Rodin. El ascendiente del maestro de Meudon, que caía tan pesadamente sobre la escultura alrededor de 1900, parece hoy sin efecto. Su obra se afronta actualmente desde un punto de vista puramente crítico. Aunque aún suscita admiración, parece ciertamente que la nueva generación le considera muy equivocadamente como carente de virtud de enseñanza. Esta nueva actitud podría dar a la Escuela ocasión para una revancha. Gracias a artistas como Despiau, Maillol, Poupelet esta revancha se le escapa hasta hoy"*⁴⁵ Tampoco el joven Gimond facilitará el retorno de la Academia, concluye Martinie.

Así pues, la crítica de modernidad conservadora se limita a constatar con poco disimulada satisfacción una vuelta a la tradición clasicista, tan francesa, de la mayor parte de la producción escultórica de actualidad, reacción que protege a la escultura de los peligros que la intransferible herencia rodiniana encerraba. La crítica de tono algo más abiertamente moderno, que en realidad defendía a los mismos escultores pero también a los cubistas, sostiene tesis coincidentes a grandes rasgos pero más específicas y consecuentes.

"Escultores de este tiempo". Un momento intermedio en ese juicio sobre la obra e influencia de Rodín y por lo tanto de la escultura contemporánea, lo representa André Levinson, crítico habitualmente centrado en las artes escénicas pero autor de uno de los pocos artículos que abordan la situación contemporánea de la escultura como asunto específico de estudio. *"Escultores de este tiempo"* (1924) es probablemente el artículo consultado más ambicioso y extenso sobre el tema, está lleno de reflexiones interesantes acerca del quehacer escultórico y, sobre todo, es sumamente representativo de la visión de la época desde una perspectiva aparentemente abierta que acoge en las mismas páginas a Bourdelle y a Lipchitz, por ejemplo. Aunque su lugar estaría entre los grandes artículos sobre escultura que se comentan en el apartado siguiente, sus reflexiones sobre la escultura del siglo XIX y sobre Rodin aconsejan su presencia en esta primera aproximación a través de la consideración del maestro de Meudon; por otra parte, este artículo habrá de ser considerado en otras partes del estudio.

Levinson intenta especificar aquello que "hace" la escultura, y las difíciles circunstancias técnicas y económicas del escultor y su trabajo, circunstancias, dice, que le convierten en un artista solitario, frente al tropel de pintores y sus innumerables cuadros *-es necesario que me acerque al escultor en esa soledad que*

45 A.-H. Martinie: *Marcel Gimond; Art et Décoration* 1º semestre 1925, p. 125, 8 ilust.

le caracteriza, afirma en el arranque del texto. Si en la casa moderna, “máquina de vivir” recuerda, no hay ya demasiado lugar para los cuadros, ¿qué decir de la escultura que exige un espacio para vivir?, “*Le hace falta una zona libre. La estatua queda pues desterrada sin apelación, del mezzuino interior moderno. Si no es confinada en un museo, el exilio honorífico, su única elección está entre el tropel de la encrucijada o el abandono de las necrópolis desiertas.*”⁴⁶ Pasa el autor a considerar, la dificultad del encargo, la carestía de los materiales y de los envíos a los salones, para afirmar la práctica imposibilidad, si se atiende a las leyes generales que rigen la economía, de la actividad escultórica. Sin embargo, dice, paradójicamente la escultura vive un gran momento. Tras ensalzar de esta manera la abnegada e intemporal profesión del escultor comienza el texto crítico con una severa descalificación de la escultura del siglo XIX. En su afán por ensalzar el momento presente de la escultura, Levinson, generalmente muy moderado en sus juicios, hace cargar al espíritu romántico y al pasado inmediato con todos los pecados posibles contra la escultura, contra lo que él y muchos en la época llaman plástica sin acabar de definir nunca el término.

Precisamente en una curiosa disquisición orientada a determinar ese concepto de plástica, propone pensar en un tipo de objetos que actuarían como lo más opuesto a la estatua siendo precisamente lo que más fácilmente se confunde con ella, se trata del muñeco de cera del Musée Grévin o del maniquí de los bulevares, pero estas antiestatuas, afirma, representarían bien el ideal estético de la escultura del XIX: “*Landru o Napoléon del Museo Grévin son, en su extrema perfección, lo contrario de la escultura, al igual que una figurilla de Gérôme o un yeso moldeado sobre el natural. Así, la muñeca que sonríe en el escaparate de un peluquero de lujo es el resultado supremo de un ideal: el del siglo XIX. Y no carece de intención que nuestra época se vengara sobre esta inocente, reemplazándola por el maniquí simplificado, constructivo y funcional.*”⁴⁷ Las estatuas Gérôme el famoso escultor presente en el Musée de Luxembourg, auténtico maestro *pompier* para los modernos, o las pseudoestatuas de cera, y con ellas, por lo tanto, el ideal escultórico del siglo XIX, comparten con la escultura el espacio real –*fatídica confusión*– pero volumen real y volumen plástico nada tienen que ver: “*El segundo, en la obra de arte, expresa y hace visible al primero sin identificarse con él.*”⁴⁸ Se trata de un intento más de identificar desde consideraciones formales las razones por las que algo es o no escultura, pero el planteamiento formalista no permite una solución satisfactoria. Ante las dificultades que tal identificación entraña, Levinson recurre a ejemplos que al menos aclaran ese concepto de plástica que en su uso por parte de la crítica del momento se da por entendido y compartido; plástica, se dice, es en la estatuaria clásica, aportar los planos principales del cuerpo destacando su plenitud y en consecuencia su frontalidad, tal como Hildebrandt lo expresó, pero plástica también son los *fetiches negros* que mediante su cubicatura poderosa destacan la cualidad de volumen: “*En ambos casos el artista subordina las dimensiones y las medidas efectivas del modelo a una intención plástica, a un modo determinado de visión.*”⁴⁹ La intención plástica es, por lo tanto, lo que “hace” escultura e implica una transcripción, acorde a determinada visión, de los términos formales ofrecidos por el modelo.

Habiendo procurado arrojar alguna luz sobre el resbaladizo concepto de plástica vinculándolo a cierto existir volumétrico, Levinson deja momentáneamente al margen su reflexión histórica sobre la escultura para profundizar en conceptos más abstractos y especulativos acerca de qué pueda ser la escultura, y en este intento hallamos expresadas ideas ampliamente compartidas y aplicadas en la práctica pero rara vez expresadas. Tras las anteriores reflexiones sobre el volumen, se plantea la cuestión espacial muy literalmente, como concentración o por el contrario, disgregación de la forma en el espacio: “*(...) la estatua tiene como límite sólo su forma. O bien ella misma se recoge en una indestructible unidad, o bien se abre, proyecta alrededor de ella la vibración patética e incierta de su masa desagregada, renuncia a su unidad, anula todo límite.*”⁵⁰ La vibración patética es Puget o Bernini, es el barroquismo pero es también el impresionismo de Rodin

46 André Levinson: *Sculpteurs de ce temps. Exegese de quelques lieux communs*; *L'Amour de l'Art* nº 12 1924, pp. 377-391, 24 ilustr., p. 377

47 *Ibidem*, p. 378

48 *Ibidem*, p. 378

49 *Ibidem*, pp. 378-379

50 *Ibidem*, p. 380

y, en cualquier caso, pertenece a un espíritu distinto del de la época presente, más inclinada, se nos dice, a la expresión concisa, hierática, del bloque egipcio. El tiempo, sabio, devolvió a la Venus de Milos a su bloque original cuando la privó de sus brazos y su nueva concentración rechaza cualquier intento restaurador. *“Siempre se ha bordeado el error cuando se ha querido, recientemente, definir la escultura como un arte espacial. (...) La escultura sería más bien un arte del volumen considerado como entidad plástica. Ésta, para existir, no necesita necesariamente la masa material. Es una Forma cerrada de tres dimensiones. Que el contenido de esta Forma sea compacto o ausente, no importa. La estatua es un lleno que desplaza el vacío y lo sustituye. No engloba un espacio; se sitúa allí.”*⁵¹ Esta idea arcaizante de la escultura que se ilustra en el texto con citas a obras de muy diversas culturas y épocas, culmina con un recuerdo a la dimensión de eternidad que la estatua en todos los períodos altos de las culturas, debía adquirir; no es un perdurar abstracto como el aportado por la arquitectura sino un afán de inmortalidad personal de negación de la muerte. En referencia al escultor sin más, al de cualquier época, se afirma: *“El escultor que extrae del bloque las figuras de un grupo, las introduce a su manera en la eternidad.”*⁵² Con parecer anacrónica, esta visión de lo escultórico expresa muy fielmente la orientación de gran parte de la escultura del momento, particularmente la que en ocasiones se ha designado aquí, por razones prácticas, como de tradición clasicista, aunque las citas arqueológicas manejadas por Levinson y por estos escultores, su referencia al bloque o su espacialidad contenida y tendencia al hieratismo, aconsejarían revisar determinadas connotaciones del término y ampliar histórica y geográficamente su sentido.

Constatados los esfuerzos del crítico por aproximarse a definiciones y conceptos que identifiquen actividades tan difíciles de asir como las artísticas, estamos en disposición -ahora que creemos conocer el significado otorgado a la voz “plástica” aplicada a la escultura- de proseguir con el análisis histórico de Levinson y su proclama de la ruina romántica del arte escultural. Respecto a ese inmediato pasado, el momento presente supondría un verdadero renacimiento: *“(...) asistimos a una singular y fecunda renovación, a una restauración en extremis del espíritu plástico, descuidado y paralizado durante un siglo hasta el punto de que la noción misma de plasticidad se encontró progresivamente deformada, después escamoteada. (...) Nuestra época está destinada a reedificar el prestigio del escultor. Y en el comienzo de tal renacimiento se inscribe el nombre de Aristide Maillol.”*⁵³ Renacimiento significa aquí, como por lo demás en todas las *renovatio* clasicistas a las que el autor parece referirse implícitamente, modernidad-novedad basada en los valores formales netos que se identifican con la aludida noción de *plástica*. Para concretar este juicio, el autor presenta con



“Escultores de este tiempo”, L'Amour de l'Art 1924, Ref. en nota 46: a, b) Las dos páginas finales con obras de Lipchitz.

51 Ibidem, p. 380

52 Ibidem, p. 381

53 Ibidem, pp. 377-378

cierta amplitud la figura de Rodin. Esa época, el siglo XIX, genialmente representada para la escultura por Rodin era esencialmente incompatible con el espíritu plástico debido a su compromiso con la “representación fiel del mundo fenoménico” cuya máxima expresión fue el impresionismo que “*Repudiaba en nombre de la penetrante ilusión óptica, toda convención cósmica del espíritu organizando el mundo.*” Tras esta presentación de una época que el lector no puede sino juzgar como anti-escultórica, Levinson se atreve a introducir a Rodin insistiendo en su carácter excepcional, en su ser genial y demiúrgico pero inmerso al fin y al cabo en las equivocaciones propias de la época que le tocó vivir, su destrucción de la integridad escultórica se presenta más que como un error, como el cumplimiento trágico de un destino que finalmente permitiría el renacimiento sereno característico de la escultura actual: “*Auguste Rodin fue, se diga lo que se diga y sea cual sea nuestro temblor ante su genio, el hombre de ese tiempo. Este “huracán del alma”, al precipitar la caída, despejó el camino. Plaga de Dios, se dejó caer sobre la escultura académica, tópico bastardo, reflejo macilento de la antigüedad clásica. (...) Rodin procedió con fuerza en la desintegración de la obra plástica. Hizo saltar con dinamita la unidad proyectando fuera del grupo sus miembros dispersos y crispados. Socavó los pedestales y lanzó a tierra a los gigantes convulsos. (...) Este arte dolorosamente elocuente fue fragmentario, voluntariamente y fatalmente. La Puerta del Infierno debía quedar inconclusa porque se abría no sobre lo finito de las formas sino sobre el infinito del alma. (...) En cualquier caso, era necesario, para que la escultura viva, derribar a Rodin, gigante legendario que obstruye el acceso al siglo XX. Maillol fue David de este Goliat.*”⁵⁴

Parece, pues, que desde el punto de vista histórico, el mayor mérito de Rodin radicaría en haber expulsado a la academia de los territorios de la tradición clásica que desde hacía tiempo mancillaba, lo sería precisamente por permitir, tras tal desmantelamiento, la recuperación, una vez más, de la herencia clásica por parte de las generaciones siguientes, por parte de sus propios discípulos más interesados en la arquitectura de las formas y las luces netas que en el *temblor apasionado del alma*. Entre esas generaciones libres ya de la presión académica gracias a la acción trágica de Rodin desgrana Levinson cuatro nombres: Maillol, Bourdelle, Despiau y Lipchitz, poniendo el acento en lo que a su juicio les une, el espíritu plástico y constructivo tan ajeno a las fantasmagorías impresionistas.

El referente rodiniano en la crítica de la modernidad avanzada.

“La nada” de Rodin en *L'Esprit Nouveau*. Hasta aquí se ha efectuado un breve recorrido por la consideración de Rodin⁵⁵ en relación a las producciones escultóricas de modernidad no vanguardista, además de la peculiar aportación de Levinson. La ambigüedad con que vimos que los críticos amantes de la tradición debían enfrentar la paradójica situación del magisterio rodiniano, desaparece si nos remitimos a la crítica próxima a los “modernismos” derivados de las vanguardias. Para estos, y también para muchos artistas, la herencia impresionista debe ser dejada de lado pues, al margen de los logros que se le reconozcan, constituye sobre todo el último intento de mantener al arte ligado y sujeto a la representación retiniana. “*Sobre la Plástica*” (1920) es un artículo, el primero firmado por el tándem purista en *L'Esprit Nouveau*, que pone especialmente de relieve esta interpretación: en su momento tuvimos ocasión de comentar la tabla de imágenes que presenta en las que escuetamente se califican como “bueno” o “malo” diversas manifestaciones artísticas⁵⁶. Respecto al asunto ahora tratado hay que reparar -en dicho artículo- en una imagen del último Monet (Nenúfares) y otra del Rodin más asimilable a la vibración impresionista, ambas se califican como “malo” y se aporta excepcionalmente, pues nada se comenta de las cuatro imágenes siguientes, un breve comentario: “*Si Claude Monet resulta ya caduco es porque ha infravalorado*

⁵⁴ Ibídem, p. 382

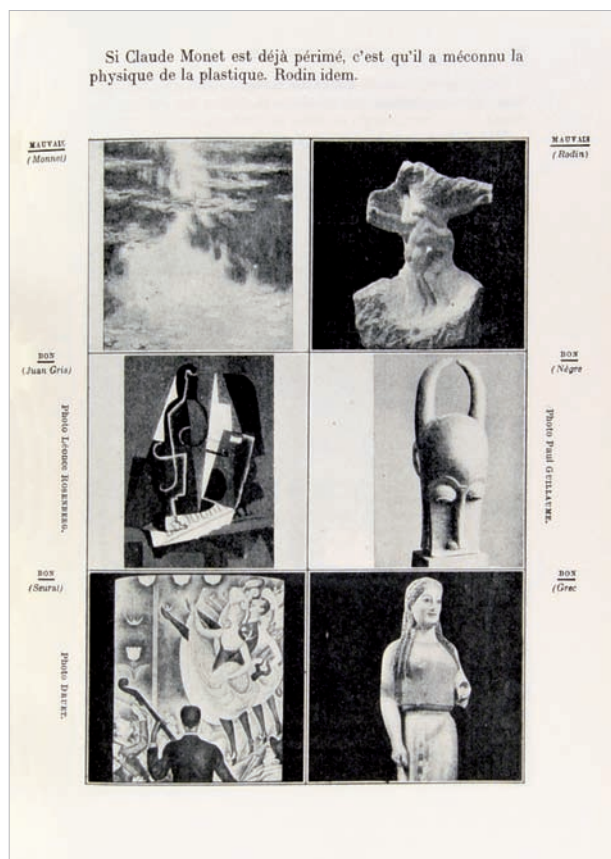
⁵⁵ En otras partes del estudio habrá ocasión para continuar valorando la figura del maestro. Algo, en las partes dedicadas al monumento o la vuelta a la talla directa y, sobre todo, en un escueto repaso a los artículos que le fueron dedicados situado al comienzo del Capítulo 6: “*Herencia rodiniana y renovaciones desde el impresionismo.*”

⁵⁶ Este artículo y concretamente la página a que nos referimos fue ya presentada en Capítulo 2; *El espíritu nuevo*.

*la física de la plástica. Rodin ídem.*⁵⁷ La opinión sobre Rodin no se atemperó con el discurrir de los números de la revista, al contrario, en uno de los artículos ya comentados de la serie 1925 sorprende la innecesaria crudeza del comentario a no ser por el formato de ficción literaria del artículo (se habla de la evolución estética de Paul, un personaje ficticio): “(...) *Sus ideas sobre arte se desarrollaron en un medio de jóvenes entusiastas, sus amigos, a los que Rodin arrastraba al éxtasis. Era la moda entonces, lo decimos con la mayor generosidad, era un escape plausible fuera del impase en que se hallaban las artes; un escape de naufragos que en su hundimiento ven pasar una nave fantasma. El despertar es duro: la salud era ilusoria. Ya hombre, vio enseguida y sin necesidad de descender muy profundo, la nada de Rodin; de Rodin, es decir de ese ciclo de ideas que lo habían formado (...)*”⁵⁸

Sin llegar al tono desafiante propio de manifiesto con que gustaba expresarse al grupo, esta visión del impresionismo al que se asocia habitualmente a quien se considera su mayor representante en escultura, Auguste Rodin, es compartida por muchos colaboradores de la revista purista. En su artículo “*Lipchitz*” (1920), Paul Dermée alude sin nombrarlo al maestro de Meudon: “*La verdadera estatuaría ha encontrado un hombre: Jacques Lipchitz, quien no hace pedazos de piernas, brazos o narices con habilidad, ni se luce con proezas técnicas. Ya no queremos sonrisas ni falsas seducciones sentimentales, sino eso que en otro tiempo nombré ‘las bellezas del arte sin caricias’.*”⁵⁹ La desarticulación rodiniana atentaba contra la necesaria organicidad de la obra cubista. La instantaneidad emotiva del fragmento propuesto por Rodin se califica con manifiesta superficialidad como impresionista desde todos los ámbitos y también desde todos ellos se percibe, sin explicitar su sentido, como un peligro profundo y subversivo que atenta contra la serena luminosidad de la gran tradición escultórica francesa o simplemente de la tradición clásica, pero también y en mayor medida contra la plástica pura del cubismo y sus derivaciones abstractas: “*El cubista constructor no trabaja sobre la emoción que le proporciona el objeto-motivo; es el conjunto de emociones y de impresiones de toda su vida, es decir, su humanidad, lo que le inspira, y por esto puede trascender lo instantáneo, lo fugitivo, para alcanzar lo permanente, lo duradero.*”⁶⁰

De una forma mucho más refinada pero manteniendo en lo esencial la línea crítica del cubismo hacia Rodin como demasiado sujeto a la sensación, se expresa Maurice Raynal en el otro artículo que la revista purista dedica a un escultor, en este caso lógicamente Henri Laurens: “*Sea como fuere, el hecho de que un Rodin haya compuesto fragmentos, bien poderosos, bien graciosos, implica una subordinación a un fin que en este caso todavía es la interpretación de la copia de la naturaleza. Pues existe una gracia en sí, es decir una gracia que quiere que una forma cualquiera no necesite de ninguna manera ser sometida a la imitación de*



“Sobre la plástica”, L’Esprit Nouveau 1920, Ref. en nota 57. Contraposición entre obras “impresionistas” y obras “plásticas”.

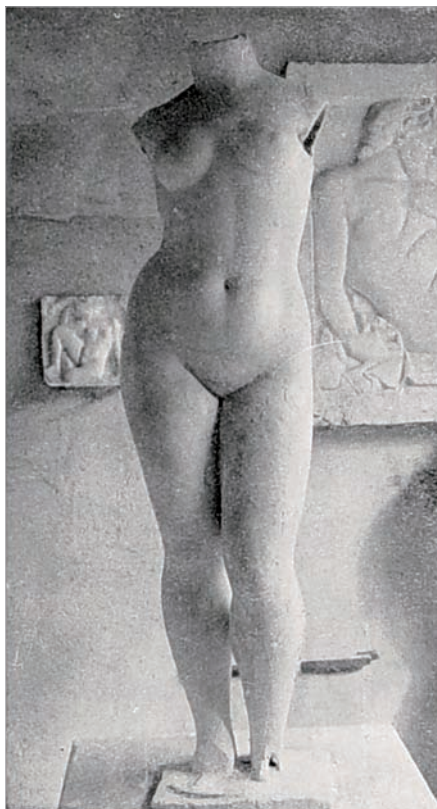
57 A. Ozenfant et Jeanneret: *Sur la Plastique*; L’Esprit Nouveau nº 1 octubre 1920, p. 45

58 (Sin firmar): 1925, *La leçon de la machina*; L’Esprit Nouveau nº 24 junio 1924, sin paginar

59 Paul Dermée: *Lipchitz*; L’Esprit Nouveau nº. 2 noviembre 1920, p. 174

60 Ibídem, p. 172

*conjuntos conocidos para que se le otorgue esta cualidad.*⁶¹ La gracia como categoría estética clasicista que encuentra su más rica expresión en la tradición francesa se halla, pues, más quintaesenciada en Laurens que en Rodin y en general que en cualquier escultura imitativa. El comentario al paso sobre Rodin, amaga un juicio comprometedor hacia el último gran genio francés que Raynal evita, pero su animadversión hacia el barroquismo y lo que él considera excesos expresivos en arte, se manifiesta a menudo y en ocasiones con determinación: *“En cuanto a Rembrandt, quisiera ser dadaísta nada más para decir que sus veladuras negruzcas o doradas, todo su brío, toda su habilidad a veces dan náuseas. Uno de sus contemporáneos le reprochaba el no haber estado jamás en Italia. Pero: ¿Qué hubiera hecho Rembrandt allí? Con razón o sin ella, es pueril disertar sobre ese punto porque la actual generación se inclina hacia otros maestros.*⁶²



El clasicismo como modernidad: a) Maillol, *Nu inachevé*, imagen aparecida en *L'Art et les artistes*, *L'Amour de l'Art* y otras revistas; b) Rodin, *Ève après la faute*, Ref en nota 34, p. 62, *L'Art et les artistes*.

que los hasta ahora aducidos y no se deja seducir por la escuela clasicista en boga caracterizada por un cierto hieratismo y simplificación helénica o arcaizante algunos de cuyos mejores representantes citaba Martinie, parece lamentar, por el contrario, el abandono del magisterio rodiniano: *“¿Cuáles son, en efecto, las preocupaciones de aquellos entre los que exponen en el Salon d'Automme que, tras haber sucumbido un tiempo a la influencia vivificante de Rodin, simplifican la forma al punto de empobrecerla? / Aristide Maillol permanece como el iniciador que, el primero, esboza un movimiento de reacción contra el realismo dinámico y barroco de Rodin, contra el arte del fragmento vibrante y la “rebanada de vida” dramatizada.*⁶³

La postura de Waldemar George no es, al menos en esta ocasión y contra lo que pudiera pensarse, ambigua. Pocos críticos por entonces habrían comentado con la dureza de este texto *-simplifican la forma hasta empobrecerla-* el trabajo de la enorme cantidad de escultores de figuración moderna, entre ellos algunos de la *Bande à Schnegg* (Despiau, Poupelet, etc.) ya muy célebres. En su defensa del arte próximo a las

“Rebanada de vida” o modernidad.

Un crítico por esos años próximo a Raynal, Waldemar George, destaca ese carácter barroco y vitalista del arte rodiniano para oponerlo a la serenidad clásica, casi arcaica de Maillol, único capaz de oponer una nueva vía para la escultura a la abierta por Rodin, adelantando así en su momento un argumento ya expuesto más arriba. Waldemar George es un gran admirador de Maillol lo que no le impide contarse entre los pocos defensores del cubismo y sus escultores, para él la representación realista no supone ninguna dejación ni cortapisa para las metas más altas del arte como sugiere a veces Raynal y afirma la línea editorial de *L'Esprit Nouveau* —línea solo aparentemente rota en ocasiones como, precisamente, en el artículo que el propio Raynal dedica a Derain-, por esta razón su juicio sobre Rodin es menos simple

61 Maurice Raynal: *Laurens*; *L'Esprit Nouveau* nº 10 julio 1921, p. 1153

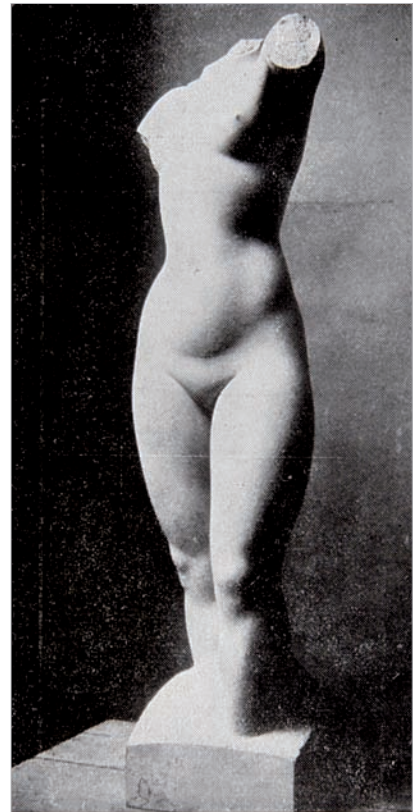
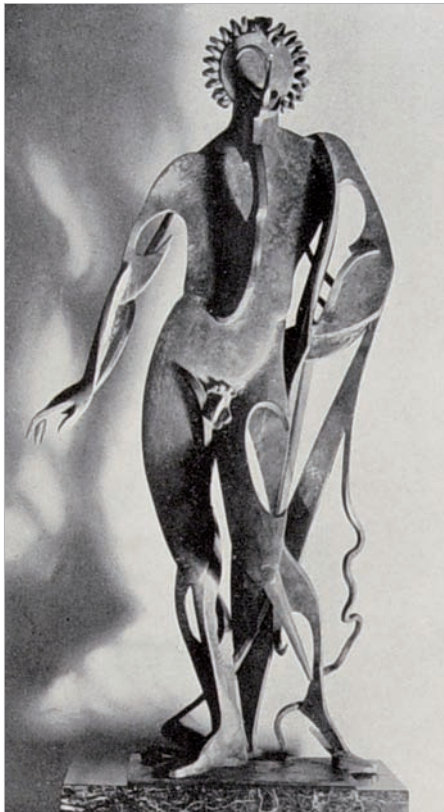
62 Maurice Raynal: *Pintura y Escultura*; *L'Esprit Nouveau* nº 11-12 septiembre 1921, p.1302

63 Waldemar George: *Le Salon d'Automne*; *L'Amour de l'Art* nº 10 1922, pp.305-317

vanguardias poscubistas (por aquellos primeros años 20, más tarde cambiará), el referente de Rodin no se le presentaba, y con razón, en absoluto amenazador para las opciones estéticas modernas, sino completamente ajeno a sus desarrollos. La necesidad de actuar enérgicamente contra un pasado relativamente reciente manifestada por los jóvenes puristas cuando descalifican el arte de Monet y de Rodin está dentro de la necesidad de autoafirmación típicamente vanguardista. El crítico, sin embargo, encuentra que Rodin fue grande en su arte y en su barroquismo, y que Maillol, precisamente por no deber nada a Rodin pues proviene de la pintura y el misticismo nabi, estuvo en condiciones de orientar la escultura por vías opuestas a las del maestro, vías coincidentes con las aspiraciones modernas. El resto -quienes no pudiendo obviar la memoria del maestro, pues aprendieron la escultura con él, muy a menudo en su propio taller como prácticos-, intentó hacer moderno volviéndose hacia un nuevo manierismo clasicista revestido de simplificación; seguían, al fin, dentro de una tradición naturalista y ajena al sentimiento moderno de la forma pura.

Esta misma oposición entre Rodin y Maillol en la que el último representa genéricamente la vuelta al orden clásico pero también al gusto por los aspectos constructivos y formales de la escultura de que también participa la escultura cubista, es resaltada desde *Cahiers d'Art* por uno de sus principales promotores. E. Tériade, como sabemos, mano derecha de Christian Zervos en la importante revista y promotor de

Minotaure, es uno de los críticos del “modernismo” -muy moderado y abierto, sin duda- más específicamente interesados en escultura. En sendos artículos dedicados a Gargallo y a Laurens no evita la tentación, como hemos visto en sus colegas de tendencias más conservadoras, de establecer el referente rodiniano para situar el momento del artista comentado, pero sobre todo se muestra profundamente convencido de la esencia clásica como única verdad en escultura. En el primero de los artículos, el dedicado a Gargallo, probablemente porque el sincretismo y volubilidad de la obra del escultor español lo propiciaba, Tériade expone en una interesante introducción en qué, a su juicio, debiera consistir el arte de la escultura más allá de escuelas concretas, dando una versión de la misma profundamente clasicista en todos sus términos: *“Es necesario que el equilibrio reine (en la escultura), no ya sugerido por una abstracción, después de todo convencional, sino sustentado por formas totales y enteras, en la plenitud de su vitalidad. La libertad de la creación, esa libertad poética que nos hace reencontrar la naturaleza multiplicada por la calma de una hermosa unidad conquistada, es estorbada aquí por el deber omnipotente de respetar el completo esplendor de la forma en sus perspectivas, el volumen magnificado y simple en sus dimensiones.”*⁶⁴



Formas del clasicismo: las dos maneras de Pablo Gargallo. a) Obra aparecida en Tériade: *Aspects actuels de l'expression plastique*; *Minotaure* n° 5 1934, pp. 33-48; b) Torso clasicista reproducido en *L'Amour de l'Art* n° 10 1935, p. 374.

Resulta imposible reunir más conceptos asociados a la estética clásica en menos frases. Tériade, como la mayor parte de la crítica del momento tanto a “la derecha como a la izquierda”, siente la necesidad de restablecer el prestigio de una actividad cuyo uso institucionalizado y por tanto altamente convenido, ha deteriorado a menudo su ímpetu artístico, y para ello recupera conceptos como equilibrio, unidad o plenitud, vinculados a la estética de la belleza -como “lo armónico en sus partes” la definía Aristóteles-, concretando su visión con una cita, consciente o no pues no aparece señalada como tal en el texto, de Tomás de Aquino⁶⁵, cuando cifra como objetivo último para la escultura “*respetar el completo esplendor de la forma*”. Por si su afirmación de la necesidad de una vuelta al orden clásico en el plano de las alusiones teóricas fuera insuficiente, concreta la cuestión con referencias más específicamente artísticas, indicando para la escultura un único camino y rejuvenecimiento posible -que recuerda sorprendentemente el romántico clasicismo ático de Winckelmann- respecto al cual Rodin, pero también el cubismo, son momentos de invención que inequívocamente deben dar paso inmediato “*a la grandeza estable, al heroísmo firme de los antiguos*”, parangonando el sentido del célebre “noble sencillez y serena grandeza” de Winckelmann⁶⁶. Muy consecuentemente, Tériade reflexiona sobre Rodin y concreta la fugaz alusión antes citada, ofreciéndonos un resumen y conclusión a esta revisión de la consideración crítica del maestro en relación a la escultura que le sucedió en Francia. Rodin, en definitiva, habría sido víctima de la estética de su época; la época posterior al impresionismo, la de las vanguardias constructivas, tenía metas más próximas a las que convienen a la escultura y por ello “*Laurens tuvo la fortuna de estar con los cubistas*”. Afirma Tériade: “*Fue beneficioso para Henri Laurens haber llegado en un tiempo de pintura constructiva, al contrario que Rodin, cuya potencia plástica fue a menudo descentrada por el empuje impresionista de su época.*”⁶⁷

Las alusiones a Rodin son constantes en los artículos sobre escultores y escultura, tanto en los de carácter monográfico como en los más breves y genéricos referidos a eventos de actualidad. En ellos, como hemos visto, Rodin es el inevitable precedente o punto de comparación estético, y en muchos casos, también una obligada referencia biográfica, pues la presencia del maestro en la vida artística y profesional del cambio de siglo, cuando muchos de los escultores de entreguerras se están formando, es extraordinaria. Así, al avanzar y concretarse este estudio en artistas determinados y en los textos de época correspondientes, surgirá de nuevo a menudo el debate sobre la herencia rodiniana.

4. II.2. La consideración de la escultura a través de los artículos a ella dedicados.

El artículo de Levinson, “*Escultores de este tiempo*” ha sido ya presentado como uno de los pocos que se asoman desde la teoría a la escultura como medio artístico, intentando desentrañar su especificidad y encaje contemporáneo. Las reflexiones genéricas sobre la naturaleza de la escultura y sobre su situación contemporánea, aparecen aquí y allá en cualquier comentario al hilo de crónicas de salones o de artículos sobre escultores -acabamos de comprobarlo con las reflexiones de Tériade-,

65 “Resplendentia formae super partes materiae proportionatas”

66 Vale la pena detenerse en un fragmento de Tériade donde queda claro lo que la crítica, incluso como en este caso la más proclive a las consecuencias vanguardistas, espera de la escultura, hasta que punto la raíz clasicista de la escultura europea sigue vigente. Sin embargo, si se piensa en pintura estos vínculos extremos con la tradición serían demandas impensables: “*Tras largos y felices esfuerzos con los que la escultura intenta escapar de sus reglas e ir hacia una mayor invención (Barroco, Cubismo) o, si usted quiere, hacia una realidad más inmediata y más fugitiva (Rodin), vuelve rápidamente, como quien regresa, a la sencillez, a la grandeza estable, al heroísmo firme de los Antiguos. Allí, se siente en su esencia, se mueve en un orden de tal manera cumplido, que no le queda ninguna esperanza de renovarse. Pero puede rejuvenecerse por el sentimiento. Si Maillol, después de haber sentido la fuerza implícita en la estructura de los griegos y esa eternidad arquitectural que hace que el sentimiento no quiebre ninguna línea, sino que, sometido a su potencia, se muestre más dignamente, intentó poner en ello su propio sentimiento, el de su época y de su luz, no hizo sino acometer de este modo el único rejuvenecimiento posible; estar, también, de acuerdo con las grandes aspiraciones y las posibilidades más bellas de su arte.*” *Ibíd.*, p. 283

67 E. Tériade: *Henri Laurens*; **Cahiers d'Art** nº 10 1927, pp. 347-351, 6 Ilust., p. 348

de hecho a lo largo de todo este estudio habrá ocasión de detenerse cuando aparezcan y el contexto discursivo lo aconseje. Por el momento vamos a intentar identificar la consideración dada al género escultórico a través los relativamente escasos artículos disponibles que, como muy destacadamente el de Levinson, se proponen establecer discursos y descripciones sobre la escultura en general.



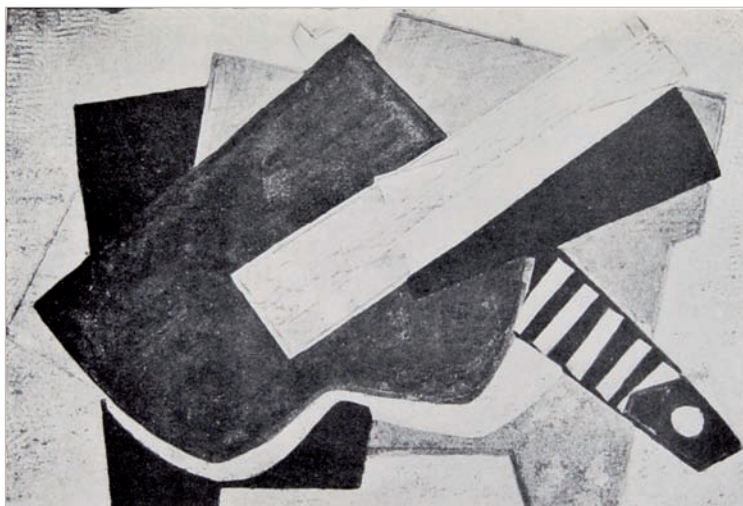
Première Exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs : Laurens, M., Ilo, Tombros, Brancusi, Despiau, Gargallo, Zadkine.

Variedad de la escultura moderna: "Première exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs" Galerie Jacques Bernheim 1927. Ref. en nota 69. Cahiers d'Art 1927 le dedica un texto y una página de imagen completa con tres ilustraciones. Ilustración con vista general de la exposición.

El medio escultórico.

Pintura o escultura. A través del contraste establecido por la crítica entre Rodin y la escultura del momento, se ha presentado con cierta diversidad y de modo genérico, la idea que se tenía sobre hacia donde debía orientarse la escultura. A pesar de la diversidad de opciones estéticas defendidas por estos críticos y sus tribunas, sorprende la unanimidad que en lo general muestran en este terreno, algo imposible de constatar cuando se habla de pintura donde las diversas escuelas o ismos no dan lugar a discursos tan unitarios como el del clasicismo requerido a la escultura. Cuando mediante la idea de Vuelta al orden se pretende un espíritu común para el arte nuevo al margen de estilos, este reviste un carácter reflexivo vinculado a una atemperada recapitulación sobre los bruscos cambios acaecidos en el arte de preguerra y sus supuestos excesos experimentales que lo alejaban del público, en ningún momento, salvo tal vez en la Italia de *Valori Plastici*, se proponen vías tan específicas como las hasta aquí pretendidas para la escultura y a ningún crítico se le ocurre anatematizar por principio las pervivencias y derivaciones del fauvismo, el impresionismo o el "cezannismo" que llenaban los salones y contaban con renombrados maestros pintores, como de hecho sí se hacía con la herencia rodiniana. Diríase que de la escultura se esperan otras cosas; sobre todo, avanzando tesis de la modernidad tardía, que sea propiamente escultura. Tériade dejaba muy clara su visión profundamente clasicista del arte escultórico en los fragmentos aducidos poco más arriba. Su texto sobre Laurens introduce expresamente estas cuestiones, en concreto la relación de la escultura con la pintura en su acceso a la modernidad y la necesidad para el escultor de sustraerse a la emulación de la pintura para, por el contrario, atenerse a la más pura especificidad de su arte⁶⁸.

68 Vale la pena extenderse en un texto que, como el citado dedicado por Tériade a Laurens, presenta muy expresamente las contradictorias relaciones entre pintura y escultura en su acceso a la modernidad: "Henri Laurens se presentó entre los pintores de su generación y, movido por el mismo entusiasmo que entonces les animaba, comenzó la formación de su obra escultural. Sus primeras búsquedas, construcciones y relieves, fueron completamente equivalentes a las de los pintores. El mismo problema se continuaba aquí y allí. (...) No queremos decir con ello que la escultura estuviera siempre bajo la influencia del movimiento pictórico. Nada de eso. La escultura prosigue su camino tranquilo y seguro, buscando en sí misma los privilegios para sus rejuvenecimientos, o más bien reajustes sucesivos. Pero jamás despreció los beneficios inteligentes que le venían de búsquedas de la pintura. Esta última, con su liberación, abrió un campo ilimitado de experiencias. Y resultó que la mayor parte



"Première exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs" Galerie Jacques Bernheim 1927. Ref. en nota 69. Algunas de las obras presentes: a) Relieve policromado de Laurens; b) Figura característica de Marcel Gimond.

Tériade manifestará su interés real por la creación escultórica contemporánea con algo más que escritos; entre 1927 y 1929 organiza varias exposiciones de escultura caracterizadas por su voluntad de reunir lo mejor de la producción contemporánea al margen de lenguajes plásticos y adscripciones estilísticas. Son verdaderas exposiciones-tesis en las que se pretende que el vínculo entorno a lo propiamente escultórico es más intenso entre, por ejemplo, Brancusi y Maillol, entre Gimond (escultor de modernidad clasicista) y Laurens que sus aparentemente insalvables divergencias lingüísticas, se evita así compartimentar sin más a los escultores en sus ismos correspondientes pues las condiciones artísticas de pintores y escultores son tan diversas y tan marcadas que siempre priorizaran la división entre los medios artísticos sobre las de carácter puramente estético. Una reseña aparecida en el suplemento de actualidad de *Cahiers d'Art*, *Feuilles volantes*, incluye completo el texto redactado por Tériade para el catálogo de la exposición en la que ha reunido a varios escultores de la más diversa procedencia estética e incluso generacional: Gargallo, Gimond, Laurens, Tombros y Zadkine. El texto evita referencias personales y se centra justamente en determinar diferencias entre el quehacer del pintor y el del escultor: "(...) *El escultor posee ante sí su problema (dato) plástico, entero y preparado para conformarse mediante la energía mágica de sus manos, mientras que el pintor debe buscar este dato plástico a través de los malentendidos de la pintura donde uno se engaña fácilmente. El pintor, restituyendo las formas por la equivalencia pictórica, está obligado a crear su luz, al contrario del escultor que, creando las mismas formas con su tierra y en la luz, no tiene que dotarlas de una luz propia, sino solamente prepararlas para recibir la del día. / (...) / Así mientras que el pintor debe buscar, a menudo a través de aventuras arriesgadas o negativas, el escultor está vinculado directamente a la plástica. Esta es la causa de su prudencia, de su estabilidad y de esa noción de unidad que existe entre los escultores de una época, cualquiera que sea el camino que cada uno tomó para formar su obra. / La escultura, más limitada en sus medios de expresión, sin ser por ello menos profunda o intensa en capacidad expresiva, presenta dificultades que el pintor ignora. El hecho de que el escultor deba atenerse al control de las tres dimensiones en lugar de las dos dimensiones del pintor, le retira el derecho a todo elemento irreal e hipotético*"⁶⁹.

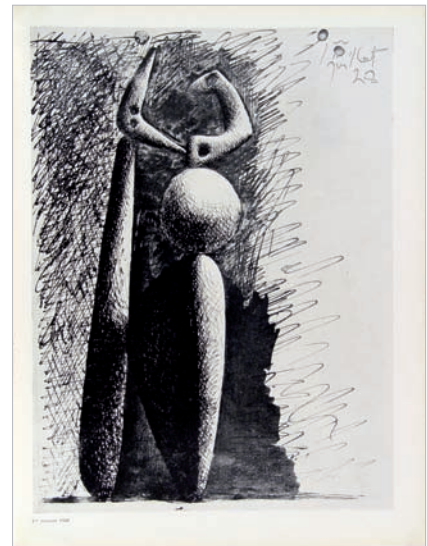
Pintura y escultura son para Tériade campos de acción muy diversos; son verdaderamente peras y manzanas. No tiene sentido alguno la queja expresada a menudo de que la escultura se renueva arrastras de la pintura; lo que toma de la pintura podría tomarlo de otras expresiones artísticas o campos de la cultura como lo hará de hecho de la literatura surrealista o los estudios etnográficos hacia el cambio de década.

de estas experiencias afectaban muy cerca a los territorios plásticos de la escultura. / Henri Laurens llegó en el momento justo para probar esta posibilidad de la escultura y tratar de renovar desde el corazón mismo, desde su estructura arquitectural, este arte de fronteras limitadas pero cuyos logros, sin embargo, variaron hasta el infinito en el curso de los siglos." *Ibidem*, p. 348

69 G. Jacques Bernheim: *Première exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs*; *Cahiers d'Art* nº 10 1927, Sup. Feuilles volantes, nº 10, p. 5-6, 3 ilustr., p. F.V. 5

Expansiones de la escultura. Surge un elemento que de alguna manera viene a complicar esta solución moderna de la profundización en la separación formalista de medios artísticos; comienza a repararse en la actividad escultórica de Picasso. Christian Zervos amigo y colaborador de Tériade en *Cahiers d'Art*, lleva por segunda vez a su revista esta faceta del proteico artista, y lo hace en sendos artículos publicados en 1929, "*Picasso en Dinard*" y "*Proyectos para un monumento*"⁷⁰, en los que no se habla de construcción, equilibrio o unidad, características, como todas las manejadas por los críticos comentados hasta el momento en este apartado, básicamente vinculadas al concepto de volumen como receptor y modulador de la luz -incluso cuando, como en Gargallo, este se expresa mediante la concavidad-, sino al de monumento y sus correlatos espaciales. No pretende en principio Zervos establecer barreras entre pintura y escultura sino, al contrario, destacar la naturalidad con que Picasso fluctúa de un medio al otro manteniendo siempre su amor al riesgo, avanzando siempre sobre el filo de la navaja. La escultura es una dimensión más de su arte arriesgado. Hablando de la dimensión mística, de la vitalidad y erotismo de "*los sentimientos que Picasso expresa por la pintura*", Zervos afirma que su escultura surge de la pintura, pero de esos momentos en que "*Picasso suspende esa vehemencia lírica, y por encima del tumulto de las formas, eleva una figura simbólica y pura, con toda la nobleza de lo estático*"⁷¹, es de esa experiencia estática equivalente ya en su representación pictórica a la estatuaria, de donde surge en él la necesidad de la escultura.

Unos meses después de estas reflexiones el propio Zervos se ocupa de una curiosa serie de dibujos del mismo artista cuya vocación monumental le llama profundamente la atención y le sirve para afinar y argumentar su criterio sobre la escultura de Picasso, criterio que determinaría, como no podía ser menos tratándose del admirado artista, los objetivos más altos a los que la escultura puede aspirar. "*Proyectos de Picasso para un monumento*" es el artículo donde se publican esos dibujos y las reflexiones de Zervos; será examinado detenidamente en la parte dedicada a Picasso, pero ahora conviene adelantar someramente dos aspectos: en primer lugar, la vinculación que se establece entre escultura y arquitectura destacando el vínculo espacial tanto entre las partes de la propia escultura como de esta con su entorno; en segundo lugar, la trascendencia mítica y el carácter primario y original de las aspiraciones escultóricas, que solo el monumento manifestaría en toda su profundidad. La concepción de Zervos sobre la escultura expresada en un texto referido a un caso muy concreto como este sobre proyectos de Picasso, es lógicamente menos precisa que la expuesta más arriba



a) "Proyectos de Picasso para un monumento", Ref. en nota 72; b) Terracota chipriota, *Cahiers d'Art* nº 7 1929; c) Escultura cicládica en *Cahiers d'Art* 1933

70 El análisis de estos dos artículos se completa en la parte dedicada más adelante a Picasso escultor. Capítulo 8: *Pablo Picasso*.

71 Christian Zervos: *Picasso à Dinard, été 1929*; *Cahiers d'Art* nº 1 1929, pp. 5-20, 27 ilustr., p. 11

por su colega Tériade, pero las diferencias saltan ya a la vista cuando el primero vincula la cualidad del monumento a las “*apariencias innumerables*” y a su interpenetración con el espacio entorno. Frente a la visión garantista de Tériade, sumamente reconcentrada en unas premisas impuestas por determinada tradición que solo aceptan sutiles variables de época, la lectura de Zervos parece más abierta al situar en primer término variables que inevitablemente atentan contra la centralidad clasicista.

Variables como la espacial y la ruptura del continuo volumétrico que desembocan en una peligrosa indiferenciación -“*Simplemente, en lugar de oponer esta masa al espacio, como una Pirámide, prefirió con justa razón apretar su monumento sobre el espacio y al mismo tiempo hacerle ser penetrado por este mismo espacio. De suerte que, en lugar de entrar en antagonismo con espacio, el monumento pueda vivir en él.*”⁷²-, pero también otras de un carácter no formalista al introducir cuestiones más antropológicas como su insistencia en la idea de monumento en realidad ajena e incluso opuesta al ideal clásico y que en Zervos hay que contextualizar dentro de su interés por el primitivismo y los períodos arcaicos: “*Hay en esto una aspiración mística de Picasso que, aún afirmando su voluntad mediante el volumen, procura resituar la materia, tanto como las resistencias del monumento lo permitan, en el orden cósmico.*”⁷³ Finalmente, Zervos introduce otro elemento en su análisis aún más sorprendente que los anteriores mediante el cual establece un original vínculo entre escultura y arquitectura. Se trata del movimiento y “*las apariencias innumerables del monumento*” que relaciona con el desplazamiento y por tanto, sin nombrarlo, con el tiempo-espacio de contemplación de la obra en una curiosa anticipación fenoménica.

Christian Zervos establece como Tériade un campo de acción específico para la escultura, pero mientras este limita la cuestión al terreno objetivo -dos dimensiones frente a tres- y mantiene la tradición estética formal que él considera correcta como una garantía susceptible solo de pequeñas adaptaciones en cada época, aquel le da una dimensión mística y primitivista de comunión con los misterios de la materia y del ser en el espacio. El director de *Cahiers d'Art*, que había publicado estudios muy difundidos sobre escultura arqueológica pero que nunca se ocupó especialmente de la producción escultórica contemporánea, salvo, tal vez, la de Picasso, Arp o Giacometti, debió darse cuenta de que se trataba de un debate, el de la escultura moderna, de alto interés y oportunidad pues no habiendo pasado un mes desde el dedicado a Picasso que se acaba de citar, asume personalmente uno de los artículos sobre la escultura contemporánea más extensos y ambiciosos de los publicados en las revistas de entreguerras.

Exposición Internacional de Escultura.

La escultura contemporánea según Christian Zervos. Se trata de “*Notas sobre la escultura contemporánea. Sobre la reciente exposición internacional de escultura.*”⁷⁴ (1929) Ya se ha indicado que no abundan los artículos de intenciones críticas dedicados específicamente al estado de la escultura, probablemente solo el ya citado de André Levinson y este de Zervos lo sean propiamente; después, se encuentran como estamos comprobando innumerables comentarios sueltos al hilo de artículos monográficos o de las amplias crónicas de salones y exposiciones. Del que ahora vamos a ocuparnos es, seguramente, el más destacable desde el punto de vista crítico. Zervos parte de una exposición internacional de escultura que continúa, según dice, la que él mismo junto a Emile Tériade organizaron en 1927 en la Galería Jacques Dametal -“*Era la primera vez que se reunían los mejores representantes de cada una de las tendencias presentes en la escultura de hoy.*”-. Ahora se trataba de una gran manifestación organizada por Tériade que reunió lo más prestigioso de la escultura de actualidad en Francia y Alemania en la Galería Georges Bernheim; veintitrés artistas entre los cuales: Laurens, Lipchitz, Maillol, Gargallo, Giacometti, Despiau, Brancusi, Belling, Kolbe, Sintenis y Lehmbruck.

⁷² Christian Zervos: *Projets de Picasso pour un monument*; **Cahiers d'Art** nº 8-9 1929, pp. 341-353, 13 ilustr., p. 342

⁷³ *Ibidem*, p. 342

⁷⁴ Se trata de uno de los artículos más interesantes y aprovechables desde muy diversos puntos de vista, sobre la escultura de entreguerras y será utilizado y citado en varias partes del estudio.

Desde el punto de vista del amplio despliegue gráfico, el artículo presenta una gran originalidad al intercalar imágenes de grupo o de obras concretas, pero casi siempre obtenidas de la propia exposición -cuando lo habitual era aún utilizar clichés de estudio-, con imágenes de escultura arqueológica, siempre de períodos arcaicos, de procedencias y épocas muy diversas -china, griega, egipcia, caldea y africana- que se le proponen a la producción moderna como ejemplos acabados y de superior entidad. Justamente una de esas frecuentes referencias a Rodin abre el texto crítico de Zervos que parece querer quitarse rápidamente de encima la obligación de referirse a la escultura más figurativa. “*Tras el impresionismo de Rodin tocado por las tendencias expresionistas del renacimiento italiano, la escultura retorna al ideal clásico.*”⁷⁵ La alusión a Rodin parece ambigua si, por inercia, se asume como negativo para la escultura, el calificativo de impresionista y como positivo, también para ella, el ideal clásico, tal como muchos autores ya citados podrían genéricamente suscribir. No parece ser esa la acepción propuesta en este caso; *tendencias expresionistas del renacimiento italiano* solo puede hacer referencia a Miguel Ángel con lo que en el caso de Zervos no parece tratarse de un juicio negativo, en cambio *la escultura retorna al ideal clásico* constata el hecho poco halagüeño para el crítico de que la tradición ejerce una fuerte influencia sobre el género, influencia de la que quiere, con excelente visión, salvar a Despiau asociándole al prestigio de lo arcaico al relacionarlo, con el retrato republicano y etrusco. Sobre Maillol pasa de puntillas y de Bourdelle destaca su talento malogrado por la superficialidad y el oficio. Solo Brancusi, afirma, es un escultor interesado por su época. Es solo el comienzo de un texto muy crítico para la escultura -en las antípodas de los renacimientos anunciados por los críticos defensores de la tradición o de la esperanzada visión de Levinson y Tériade-, a la que acusa de pereza y enfrenta con el dinamismo y actualidad de la actividad pictórica y con las extraordinarias producciones de otras culturas y épocas.



“Notas sobre la escultura contemporánea”, Ref. en nota 75. 1ª página del artículo.

El análisis es atrevido y original cuando cifra la causa de esa pereza de la escultura justamente en la inercia impuesta desde el oficio, algo, afirma, no exclusivo de la actualidad; ya se vio cómo en el Renacimiento los escultores mantuvieron maneras góticas hacía largo tiempo desterradas por los pintores. “*Entre tanto, vino el cubismo. Todos los pintores fueron en mayor o menor medida concernidos. Solo los escultores permanecieron fuera de este movimiento. Se contentaron con aportar a sus obras pequeñas mejoras. En cuanto a las inquietudes de su tiempo, les dejaban indiferentes. A menudo fue así por culpa del escultor, que exageraba las condiciones materiales de su oficio hasta el punto de rechazar la renovación que atravesaba el arte.*”⁷⁶ La cuestión del oficio es relevante para Zervos que insiste en él como un refugio contra la intemperie a la que el artista debe tener el valor de estar expuesto, así incluso los únicos escultores, los jóvenes, que fueron sensibles a su época con el advenimiento del cubismo, Laurens y Lipchitz particularmente, han atemperado su prometedor arranque –“*En la voluntad de ser cuidadoso para con las exigencias de su arte, el escultor de hoy pierde lo mejor de sus fuerzas imaginativas.*”–, pero las exigencias técnicas, afirma Zervos nunca fueron cortapisa alguna a la plenitud espiritual expresada por los autores de la imágenes de altas épocas propuestas en el artículo como ejemplo para la débil producción contemporánea. Es cierto que

75 Christian Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture*; *Cahiers d'Art* n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr., p. 465

76 Ibidem, p. 466



“Notas sobre la escultura contemporánea”, Ref. en nota 75. Ilustraciones de arte de períodos arcaicos y etnográfico intercaladas entre la producción contemporánea.

para el artista contemporáneo no es fácil acceder a esa plenitud basada en la necesidad y el instinto: “*Si el escultor se dejara llevar en su arte por las imperiosas necesidades de la vida física, si la escultura deviniera para él una fatalidad, crearía aún obras elevadas y siempre nuevas.*”⁷⁷; su exceso de cultura de la que el oficio es una manifestación, acaba echando a perder lo que en el bosquejo aún puede ser una promesa viva.

Acerca de la mediación cultural entre el boceto y la obra final, el crítico introduce atisbos, ciertamente muy inconcretos y sobre los que no profundiza, pero que denotan alguna influencia del psicoanálisis y la antropología, como cuando insiste en las necesidades de la vida física, el recuerdo de los orígenes o simplemente en afrontar el mundo como misterio, y pone todo esto en oposición a la visión cerrada y artísticamente inoperante del hombre cargado de cultura y conocimiento: “*Uno se da cuenta al considerar lo que se pierde entre las intenciones esbozadas y las realizaciones definitivas. El hombre del presente por demasiado saber y por demasiado celo de sus conocimientos, destruye poco a poco, en la ejecución lo que en el boceto había plasmado del recuerdo conservado de sus orígenes. El boceto, en efecto, se remite a ese momento milagroso de la vida en que el hombre ha podido articular las primeras palabras y sentido la alegría de comunicar mediante la palabra consigo mismo y con el mundo. La ejecución es el lenguaje florido del hombre civilizado.*”⁷⁸ Se halla en este discurso sobre el valor del boceto una incipiente formulación del automatismo primitivista que varias décadas más tarde surge para el arte asociado al psicoanálisis de Joung, y sobre todo se hace eco, con conceptos como *consciencia informe*, del discurso que durante todo ese año 1929 la revista de Documents ha puesto en pie a través de los impactantes textos de Bataille, Einstein, Leiris y otros. Ciertamente estos atisbos y reflejos de los que se hace eco Zervos se mantienen en un nivel de moderación muy distante del de los citados y no tiene consecuencias prácticas del calado de las propuestas de Documents con sus reportajes sobre mataderos y otras carnicerías o sobre dedos gordos del pie. El *informe* de Zervos no es un camino a la *bassese* sino, muy al contrario, hacia una añoranza inconcreta de un inconsciente colectivo idílico y edénico, nueva “*primavera del mundo*” -*el arte se encuentra en otro momento de la humanidad, no en el nuestro.*- toda misterio y poesía: “*El hombre-temor, el hombre-alegría infinita, el hombre-inquietud, el hombre-pasión, el hombre pleno de los primeros misterios que flotaban alrededor de su consciencia todavía informe, ha devenido en el hombre de cultura general, el hombre sin misterio ni poesía.*”⁷⁹ Sin embargo, la cultura es una condición que no se elige, y la de occidente es el arte clásico mediterráneo, afirma Zervos. Este se nos presenta sometido a filtros y refinamientos clasicistas, como el arte griego posterior al siglo V a. C. o el Renacimiento, que hay que intentar, como hicieran los tallistas en piedra románicos, rasgar en lo que tienen de sistema cerrado, el artista debe actuar entonces como el hechicero -con Picasso como el más avezado iniciado- que abre un resquicio hacia las lejanías que la cultura se esfuerza por mediar⁸⁰

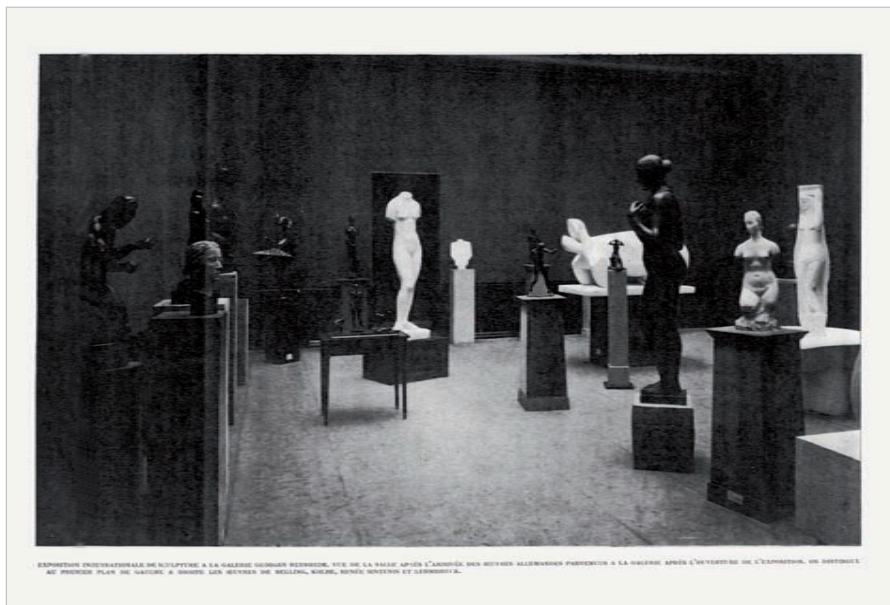
77 Ibídem, p. 466

78 Ibídem, pp. 467-468

79 Ibídem, p. 468

80 “Consecuencia de esta civilización clásica: la preocupación por corregir constantemente nuestras pasiones. Esta es la

Zervos no es un escritor con un discurso trabado y de orientación clara; su discurso es su revista y su pasión por Picasso. Sin embargo, su capacidad para percibir qué de interesante estaba ocurriendo en arte y sobre todo, cuales eran las vías que se iban cerrando, le permitió acoger en su publicación el arte renovador del momento casi en tiempo real, así como cerrarse a lo que, aún en pleno éxito de público y crítica, él percibía estancado; es el caso de



en el panorama internacional, la publicación que estableció los fondos del museo imaginario del arte moderno. Su decisión de no avalar la escultura de tradición clásica aún no negando explícitamente a escultores como Maillol o Despiau, explicará en buena parte el paulatino olvido en el que un considerable número de artistas de apreciable calidad comienzan a sumirse al carecer de la certificación de modernidad finalmente triunfante, certificación de la que la revista era uno de los más reconocidos otorgantes.



Cal Einstein: "Exposición de escultura moderna", Documents 1929, Ref. en nota 82. 1ª Página con el texto completo del artículo y algunas de las páginas de imagen que le suceden: a) Motivo decorativo del Grand Palais; b) Guijarro con aspecto humano hallado por el autor; c) Obra de Brancusi.

Asamblea de sombras inciertas en yeso y bronce. La misma exposición de que se vale Christian Zervos para hacer un balance sobre la actualidad de la escultura, es comentada, aunque brevemente y desde luego con mayor malicia e ironía, por Carl Einstein -célebre autor de *Negerplastik* (1915), primer tratado sobre arte africano y, como sabemos, estrecho colaborador de Georges Batailles-, en *Document* con una breve reseña, "Exposición de escultura moderna" (1929). Einstein, como la mayor parte de los escritores de *Documents*, no es un crítico de arte al uso sino un intelectual de amplia formación que se aproxima al arte con una visión multidisciplinar vinculada a las ciencias antropológicas, una visión refractaria al mito de la medida clásica y los conceptos estéticos habituales; es en realidad, junto a Bataille, uno de los más acervos detractores del arte considerado como asunto estético y de la modernidad entendida como ideal de autonomía y pureza. Su terreno es el de las contaminaciones y no recurre a las imágenes líricas y retóricas típicas del crítico de arte de la época, sino a las extraídas de la etnografía, la religión o el music-hall, por ejemplo. Nos ofrece en este breve comentario una visión bastante autorizada y sin duda extrapolable al entorno del (con el permiso de Bataille) "surrealismo" bataillano, pero que también podría ser en muchos aspectos compartida por los medios próximos a Breton.

La reseña sobre la exposición organizada por Tériade, con ser breve en cuanto a la extensión del texto, le sirve al escritor alemán para introducir una importante sucesión de imágenes de escultura que es en sí misma su comentario más personal sobre ese medio artístico. Tan personal que el lado de Laurens, Lipchitz, Brancusi o producciones del pasado coloca a toda página un "caillou" de antropomorfismo tan casual como sorprendente, cuidadosamente identificado como perteneciente a su colección particular. Su actitud ante la variada manifestación organizada por Tériade es la que puede esperarse. A la hora de elegir nombres no difiere esencialmente de la elección de Zervos, el tono, sin embargo, es brutal hasta el escarnio, como corresponde a un medio, *Documents*, militante en su agresión refinada y sistemática al gusto y los valores bien-pensantes: "Exposiciones de escultura: por lo general una visión de espacio en escayola o de una sala de gimnasia pseudoantigua, compilación de ideales solemnes y vulgares y de sueños trasnochados. Brazos esqueléticos que se elevan hacia las lámparas, maestras de gimnasia arrodilladas, vegetarianos llenos de fe inmersos en una luz difusa que descompone esta asamblea de yeso y bronce en sombras inciertas. La

plástica (en alemán sustituye a menudo al término escultura) es la mayor parte de las veces, una impostura entre la figurilla de adorno (bibelot) y el monumento a los muertos. Un terreno neutro condenado fatalmente al pompier. / *De mortuis nihil nisi... es decir: estilo de cervecería monumental y solemne, o fórmulas de belleza de un almacén de corsetería.*"⁸² No era Einstein precisamente ignorante del arte moderno, lo había vivido en primera fila en París desde 1905 o 1907, frecuentando la capital francesa hasta que se instala definitivamente en ella en 1928, antes, en su Alemania natal, había publicado importantes documentos para el arte moderno como sus difundidos estudios sobre arte africano o *El arte del siglo XX*, breve y muy temprana historia del arte moderno publicada en 1926 en alemán. Esto y su condición de alemán le facultaban especialmente para aventurar una crítica más detallada y razonada de una exposición en la que se hallaban también los grandes escultores alemanes del momento. Lo evita y limitándose a alusiones a veces muy reconocibles (Poupelet, Lembrunck), otras más genéricas, tan concisas como aceradas, desgrana los tópicos de la escultura del momento: "Pero ya tenemos bastante de esas Venus, positivos ejemplos de un clasicismo mal comprendido que ya sólo se muestra en instituciones para jóvenes muchachas de provincia. Bastante de esos torsos ortopédicos que hacen la competencia a las reliquias rotas de la baja antigüedad. No se es moderno vaciando un ángulo, dejando a otro hincharse. Se hace pseudocubismo al navegar en la fatal góndola de los contrastes raídos hasta el hastío (clara alusión a una obra expuesta de Gargallo). Bastante de proporciones elegantes de la Roma tardía."⁸³ Finalmente, desgrana su lista de escultores, lamentando la ausencia de Arp, los mismos, como ya se indicó, destacados por Zervos: "Citamos con simpatía Lipchitz, Laurens, a Brancusi y Giacometti."; y exclama: ¡Encargue esculturas!

"Dios-mesa-cubeta."

Espontaneidad de la escultura. La brevedad de la reseña comentada no permitía a Einstein dar su versión positiva de la escultura. Lo hará en otras ocasiones al comentar a artistas concretos, sobre todo en *Documents*, entonces habrá ocasión para conocer sus ideas. Por el momento, y ya para finalizar esta revisión sobre la consideración de la escultura a través de los artículos genéricos a ella dedicados, damos paso a otro medio, la revista *Minotaure* y a un crítico importante como Maurice Raynal que, como hemos visto, fue un destacado valedor del *espíritu nuevo*. En "Dieu-table-cuvette." (1933), Raynal retoma con sorprendente similitud algunas ideas sobre el valor del boceto frente a la obra terminada ya expuestas por Christian Zervos en el artículo comentado más arriba, y cifra en el boceto el momento realmente creador y libre del escultor, cuando este se aproxima más a la vida satisfaciendo fuerzas instintivas y dando cauce inmediato a sus intuiciones. En ese momento el escultor, en su espontaneidad, es ajeno a los dictados sociales, es un *buen salvaje* roussonianiano como el niño o como el artista popular⁸⁴. Recuperando metáforas



Raynal-Brassai: "Dios-mesa-cubeta", *Minotaure* 1933, Ref. en nota 84. 1ª página del artículo. *L'Océanide* de Laurens en el taller del escultor.

82 Carl Einstein: *Exposition de sculptures modernes (Galerie Georges Bernheim)*; *Documents* nº 7 diciembre 1929, p. 391

83 *Ibidem*, p. 391

84 "Lo más notable del trabajo del bosquejo es que le permite al escultor no pensar más en absoluto, permitiendo a su espíritu vagabundear alrededor de motivos diversos sin relación alguna con el objeto de su trabajo como le ocurre al obrero. El escultor deviene obrero y práctico de su sensibilidad pura. Esta es la razón por la que el bosquejo sinceramente realizado ofrece

lingüísticas ya empleadas en el citado artículo de Zervos, Raynal considera que la actividad posterior al momento luminoso del boceto, la realización definitiva, el supuesto perfeccionamiento y acabamiento de lo que aquel vislumbró, es un camino inverso del que no cabe esperar ningún beneficio específicamente artístico, y supone introducir el primer impulso de la sensibilidad dentro de los cauces comunicativos inevitablemente sometidos a convenciones y al dictado del gusto y la tradición: *“Dar el último toque a la obra escultural, es decir desnaturalizarla -el término no es excesivo- hasta el punto de hacer de una creación espontánea una obra de arte, significa para el estatuario traducir en escritura convencional o cifrada, morse o taquigrafía, un lenguaje específicamente sensible. Porque no olvidemos el dicho: traduttore-traditore. Y esto es para el escultor retroceder un poco, desinflarse se diría popularmente, es relegar una inspiración personal detrás de las más refinadas convenciones, detrás de las responsabilidades de la tradición.”*⁸⁵



Raynal-Brassai: “Dios-mesa-cubeta”, Minotaure 1933, Ref. en nota 84. *Les Ondines* de Laurens en proceso de modelado junto a su boceto en el taller del escultor.

Raynal parece sugerir que este camino hacia la formalización de la obra artística en el que se moderan o se pierden los elementos más puros y vitales de la sensibilidad del artista, es un recorrido inevitable, un peaje que se paga por participar del ámbito comunicativo establecido por la cultura. Para el artista la única posibilidad es una completa consciencia de esta cesión para impedir sus peores efectos: *“Pero si bien (el artista) está necesariamente forzado a refugiarse detrás de esa famosa y admitida derrota consistente en que una obra jamás se muestra tal como su autor la concibió, debe, no obstante, saber de donde viene el mal y comprender que la imperfección de la perfección proviene de la sumisión de todo lo que era la vida de una inspiración, a las exigencias de esta cosa muerta, y lo que es peor, eterna, que es la obra maestra, ese maestro jerárquico y universalmente reconocido de todas las obras.”*⁸⁶ Así, mientras el boceto le sirvió a Christian Zervos para afirmar la deseable posibilidad de un arte previo a la codificación de una *“civilización de gramáticos”*, un arte que, sin embargo, no está reñido con la culminación técnica y acabamiento de la obra tal como demuestran las producciones escultóricas de alta época que se proponían como ejemplo en el artículo comentado, a Maurice Raynal el boceto le sirve para poner de manifiesto una paradoja intrínseca a la actividad del artista, y aparentemente irresoluble; una pérdida de esencia artística y vital directamente proporcional a la culminación técnica y concreción formal y canónica de la obra. *“La fe del bosquejo se pliega a la disciplina de la regla común y de la cifra universal. / Si los dibujos de Rodin constituyen posiblemente sus mejores bosquejos esculpidos, es porque fatalmente la inspiración espontánea retorna al ejemplo gramatical cuando la máquina de perfeccionar interviene.”*⁸⁷ Despojar en la medida de lo posible a la idea original expresada mediante el boceto, de perfeccionamientos y contemporizaciones que la desvirtúan y la traducen a sintaxis compartidas, ha sido precisamente el espíritu manifestado por

siempre una flexibilidad y una unidad que los resortes del oficio jamás hacen chirriar. La sensibilidad plástica, por fin liberada, juega en el bosquejo una suerte de órdago que permite al lirismo desbordamientos peligrosos y necesarios.” Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; *Minotaure* n° 3-4 diciembre 1933, p. 39-53, Fotografías de Brassai

85 Ibidem, p. 39

86 Ibidem, p. 39

87 Ibidem, p. 40

el arte moderno al negar los apriorismos impuestos desde la tradición- “*De modo que el bosquejo constituye la expresión más adecuada a los principios de creación que rigen ese estado superior del arte que el siglo XX ha puesto magníficamente en ejecución (...)*”⁸⁸-, pero incluso aquí, la tendencia hacia los valores conformistas se manifiesta en la redundante vuelta a la normalidad, a la sucesión de modas, tras los “*grandes impulsos grupales, fatalmente efímeros*”

La cuestión de cómo la escultura podía asimilarse a las prácticas del surrealismo quedó resuelta, o no, según se mire, mediante la negación del sentido idealmente autónomo de la escultura, defendido desde ámbitos tanto clasicistas como “modernistas”, que suponía la contaminación con un exceso de realidad propuesta con el objeto surrealista. Sin embargo, la voluntad de establecer un vínculo más específico con la escultura como medio artístico sujeto a una tradición de taller donde la creación de formas y tratamiento de materias o donde la presencia de la representación humana, abarcaban una elipsis temporal y geográfica inusitada, siempre estuvo presente en el grupo surrealista y provocó entusiasmos: cuando Giacometti entró en escena, Breton se olvidó momentáneamente de la pintura ante el descubrimiento del gran objeto que había esperado, la *Boule suspendue*, un objeto, por otra parte, plenamente escultórico, incluso, ajeno a técnicas de *assemblage*. Considerando que “*Dieu-table-cuvette*” aparece en *Minotaure* hay que pensar que el punto de vista desde el que se aborda la creación en escultura, el boceto, es un intento de extraer del medio aquello puede aproximarlos a las técnicas automatistas que los surrealistas practicaron años antes en sus distintas facetas creativas. Al poner el acento en este tipo de producciones Raynal parece querer adaptar su discurso, otrora “modernista”, al medio que le acoge, pero no hay tal. Se limita a expresar la tensión natural entre individuo y sociedad, constatando cómo es deseable que en ese equilibrio el individuo pueda mantener el mayor grado de integridad posible. No alude, ciertamente, a la idea del bosquejo y su inmediatez como una posible técnica liberadora de realidades preconscientes, o preculturales como en Zervos parece sugerirse, sino, genéricamente, a una idílica espontaneidad capaz de atrapar los impulsos líricos y la *sensibilidad pura* del artista. Tampoco los escultores elegidos por el crítico -hay que suponerlo así- para ilustrar su texto, a los que este no se hace ninguna referencia explícita, parecen avalar ninguna lectura surrealista de la escultura, salvo en el caso de Giacometti que se presenta con un texto propio. El resto son: Brancusi, Despiau, Laurens, Lipchitz y Maillol.

La dimensión fotográfica. Puede hablarse, sin embargo, de otra dimensión de “*Dieu-table-cuvette*” si atendemos a la aproximación a la escultura que propone Brassai. El fotógrafo no se limita a presentar bocetos escultóricos, como requería la ilustración del texto de Raynal, va más lejos. Mediante sus imágenes introduce a los escultores propuestos por el escritor, desde el punto de vista de su actividad y su entorno físico y no del de sus obras acabadas. Las obras viven en el taller entre mil resonancias que otorgan a su existencia una complejidad y teatralidad que la toma puramente representativa evita. Mientras esta última se esfuerza mediante la iluminación y el punto de vista en potenciar las cualidades formales y la plasticidad de la obra, las imágenes obtenidas por Brassai en los talleres de escultores procuran, al contrario, aportar tantas contaminaciones como en cada caso sea posible. Aunque al tratar más arriba la imagen de la escultura en las revistas, se citó ya este artículo, vale la pena insistir todavía en este reportaje verdaderamente único desde el punto de vista de la representación fotográfica de la escultura. Como quedó entonces señalado, con este reportaje cuyo precedente está precisamente en la actividad fotográfica de los escultores -de Menardo Rosso y sus tomas de obras en proceso, pero muy directamente de la experimentación escultórico-fotográfica de Brancusi cuyas propias fotos son las utilizadas para ilustrar las páginas que le corresponden-, el asiduo colaborador en la revista de Breton da una visión de la escultura completamente nueva -realmente adecuada a la lujosa y excéntrica revista surrealista- que ya había ensayado con fantásticos resultados en “*L’atelier de sculpture*.”⁸⁹ sobre la producción escultórica de Picasso en su taller de Boisgeloup. Las tomas dramatizadas mediante la iluminación, las sombras, la acumulación de objetos o su composición, la aparición simultánea de las obras, de objetos, incluso del

88 Ibídem, p. 40

89 André Breton: *Picasso dans son élément*, *Minotaure* n° 1 junio 1933

artista, elimina la independencia y valoración autónoma de cada obra y pone, por el contrario, de relieve su extraño existir objetual en un mundo dominado por la actividad del artista; el taller habla más de esa pura actividad que de una u otra obra congelada definitivamente. Raynal y Brassai introducen así una primera noción del proceso como etapa artísticamente interesante de la escultura.

La imagen en que Despiau⁹⁰ aparece como una cabeza más entre las que sobre un aparador, un caballete, un reloj o en el interior de una vitrina, lo rodean y confunden, impone una visión intranquilizadora donde las estatuas, los bustos en este caso, devienen presencias activas, objetos espantosos de un poder magnético y anacrónico completamente ajeno a los valores clásicos que siempre animaron al escultor de quien se cita brevemente *“De un retrato, yo hago una cabeza.”* Los elementos de *Project pour une place* dispuestos sobre el suelo del taller de Giacometti junto a *Femme egorgée*, se elevan como un monumento interior ajeno a cualquier mirada; y el caos barroco que siempre atrajo a Lipchitz y que ahora comienza a hacerse explícito, es destacado con la teatralidad de una iluminación dura y proyectada desde abajo que otorga una vida cierta a las escayolas. Maillol, como Laurens, no puede dejar de ser clásico, tal como se pone en boca del escultor junto a una de sus obras: *“...Hemos aprendido algunas cosas de Rodin... Sin embargo, yo he sentido la necesidad de volver a formas más estables y más cerradas. Despojadas del pequeño detalle psicológico. Que las formas obedezcan, sobre todo, a las preocupaciones plásticas de la escultura.”*⁹¹ Brassai repara entonces en la caótica mezcla de cuerpos y bustos femeninos que ocupan apretadamente todos los rincones su taller y son de todos los tamaños, en los utensilios y en los dibujos hechos en la pared; surgiendo con fuerza entre todos los objetos se destaca la estatua que en ese momento el maestro retoca, *Ille de France*. Permite, como en el taller de Laurens, que una suave luz natural acaricie los cuerpos de escayola que insertos en una atmósfera aterciopelada y sin sombras adquieren una extraña naturalidad, una verosimilitud sutilmente erótica.

Así, lo que para Levinson era *fatídica confusión* entre realidades tridimensionales y realidades plásticas, para Brassai y para los surrealistas es la causa de su fascinación por la escultura y ello al margen de adscripciones estéticas. El taller del escultor es por encima de todo una acumulación de objetos que tienen una vida más allá de las proyecciones culturales y artísticas de que son pantalla, algo no pensable para la pintura que se resume precisamente en su ser pantalla. Lo que para Zervos era, en relación a la pintura, un déficit de modernidad de la escultura absorta en sus requerimientos materiales y técnicos, para los surrealistas es justamente una de sus peculiaridades más asumibles aunque solo sea por sus inquietantes connotaciones: *“(...) Al peso del bronce, del mármol o del granito se añade el peso del cadáver que una estatua pretende perpetuar o el peso del cerebro podrido de la alegoría.”*⁹²



Raynal-Brassai: “Dios-mesa-cubeta”, Minotaure 1933, Ref. en nota 84. Una de la imágenes correspondientes al taller de Lipchitz con *Figure* en primer término.

90 Algunos aspectos de este artículo y particularmente de las fotografías de Brassai, son comentados más detalladamente en las partes monográficas correspondientes a cada uno de los escultores en él presentes. En esas partes pueden hallarse las fotografías ahora aludidas.

91 *Ibidem* p. 41

92 Robert Desnos: *Pygmalion et le Sphinx*; *Documents* nº 1 1930, p.33. Este artículo de Desnos se comenta extensamente

4. III. LA CONTEMPORANEIDAD DE LO ARCAICO Y PRIMITIVO.

CAPÍTULO 4. Presencia de la escultura y su consideración crítica.

4. III. LA CONTEMPORANEIDAD DE LO ARCAICO Y PRIMITIVO.

4. III.1. Las otras esculturas: entre la emulación y la curiosidad.

Las otras esculturas “modernas”.-

Presencia de las artes primevas.; El papel difusor y crítico de las revistas de arte.

Universalidad de la forma artística.

El mundo entero y todas sus épocas.-

Coleccionismo y curiosidad en *L'Amour de l'Art*.; El arte antiguo de Asia y Europa.; La difusión del arte Precolombino.; Curiosidades etnográficas.

4. III.2. Etnografía, arqueología, prehistoria, mundo contemporáneo.

Artes arcaicas y sensibilidad contemporánea.-

El punto de vista “artístico” de *Cahiers d'Art*.; Intemporalidad de la condición primera del arte.; Fluctuaciones entre la visión artística y la etnográfica.; Etnografía y humanismo.; Los monográficos sobre artes de África y Oceanía.; Arte Inuit, la última adquisición.; Recapitulaciones de Christian Zervos: Grecia y el Sumer.

Etnografía del mundo contemporáneo.-

Visiones del arte más allá de la estética en *Documents*.; Recuperar el valor de uso.; Girando el enfoque hacia el mundo contemporáneo.; La indiferenciación.; Algunos artículos etnográficos.; *Minotaure* y la *etnografía*.; *Mission Dakar-Djibouti*.

El capítulo dedicado por las revistas de arte de entreguerras a las producciones artísticas de otras tradiciones lejanas en el tiempo y en el espacio es extraordinario. Es, además, equivalente al ascendiente que tales producciones tuvieron en el desarrollo del arte de la época y muy especialmente de la escultura en cualquiera de sus versiones modernas, desde las más orientadas a simplificaciones clasicistas hasta las más concernidas en el surrealismo. Las producciones arcaicas y primitivas⁹³ consignadas en las revistas son en una abrumadora mayoría de los casos objetos y estatuas de factura escultórica. Por otra parte, su presencia en las revistas se asocia al gusto contemporáneo por plásticas más desnudas y expresivas, es decir por la sensibilidad surgida desde la paulatina introducción del arte moderno en el gusto del público. Ambas consideraciones permiten tomar las artes arcaicas y primitivas como “otra escultura contemporánea”, de modernidad indudable pues apela a los mismos resortes del gusto que el arte contemporáneo moderno.

Como siempre, dependiendo de qué sectores estéticos se hable, es decir, en nuestro caso, de qué revistas, el tratamiento dado a estas artes y, sobre todo, las consecuencias críticas deducidas de su análisis y/o de su confrontación expresa con la producción contemporánea, tienen resultados diversos. En algunos casos su alcance solo se ha podido establecer con la perspectiva temporal de muchas décadas.

Se trata en cualquier caso de una parte de este estudio especialmente autónoma y que aconsejaría una investigación específica. En las siguientes páginas tan solo se pretende aportar lo más relevante de su dimensión editorial y crítica, teniendo sobre todo en cuenta el punto de vista de la escultura, como ya se indicó, de pleno acuerdo con Baudelaire, un medio artístico especialmente sensible a las aportaciones primitivistas.

en Capítulo 5; *Actualizaciones del monumento*.

93 Consignamos tales términos, corrientes entonces y durante buena parte del siglo XX, con tantas comillas como hoy es inevitable poner, y lo hacemos de una vez por todas en esta ocasión, para todas las repeticiones que surgen en el texto que sigue, pues son palabras suficientemente expresivas del concepto que mediante su uso se quiere referir como para no prescindir de ellas. Hacen referencia a: 1) Momentos primeros del arte de las culturas históricas o si se quiere arqueológicas, un término este último que también se usará a menudo. 2) Arte de las culturas que suelen ocupar a la etnografía, culturas tribales y prehistóricas fundamentalmente.

4. III.1. Las otras esculturas: entre la emulación y la curiosidad.

Las otras esculturas “modernas”.

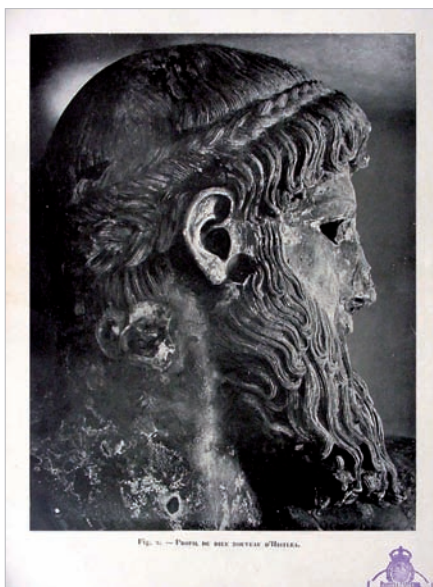
Presencia de las artes primevas. Las revistas de arte de la primera mitad del siglo XX respondían a múltiples intereses, entre los cuales la atención a la producción contemporánea no era necesariamente el más atendido. Dependiendo de la orientación y planteamiento editorial de la publicación, las proporciones entre el arte histórico europeo, el arte actual y el arte de otras tradiciones podía ser muy variable, pero por lo general algo de estos tres bloques debía de aparecer en los fascículos; al margen de otras informaciones sobre eventos, libros, artes de escenario, etc. La especialización hacia el arte moderno de las cabeceras más avanzadas llegó a eliminar las partes dedicadas al coleccionismo y el arte del pasado europeo, asuntos, por otra parte, ya muy bien tratados en las revistas que en su momento llamamos de la historia del arte y en otras menos exclusivamente modernas. Sin embargo, en ninguna de ellas se perdió, al contrario, el interés por las producciones arqueológicas y etnográficas que constantemente estaban dándose a conocer desde las excavaciones o las misiones etnográficas, o bien desde las atestadas pero desconocidas por insuficientemente divulgadas y estudiadas vitrinas y depósitos de los museos y de las colecciones privadas.

Como se sabe, aunque no se considera suficientemente, las producciones artísticas de épocas remotas y de las culturas históricas o bien las producciones de culturas tribales modernas -el arte que llamaremos globalmente primevo⁹⁴-, tienen en el medio escultórico su principal vía de realización y por lo tanto de difusión. Sea porque el objeto ritual-escultórico suele cumplir una función determinante en esas culturas o bien porque es el que mejor ha resistido el paso del tiempo, lo cierto es que el sentido y la estética de su arte se ha vehiculado a través de la escultura o de los objetos de uso tratados artísticamente; desde luego, en occidente se han dado a conocer casi exclusivamente mediante de estas sus producciones objetuales. Dejando de lado la reflexión ya enunciada en la Introducción sobre las posibles consecuencias concretas derivadas del hecho de que, básicamente, las obras arcaicas o étnicas en las que se han basado finalmente los primitivismos vanguardistas fueran esculturas y no otras formas de arte, hay que constatar que la fascinación despertada en todos los estamentos -artistas, marchantes, críticos, coleccionistas- del entorno artístico europeo por estas producciones fue unánime y estuvo íntimamente vinculado al desarrollo de la modernidad artística en todas sus variantes. Tan generalizada fue su presencia y alta consideración, que no es, en un primer nivel de análisis, relevante discernir de qué clase de influencia primeva proviene este o aquel primitivismo moderno. Antes establecer estas diferencias y clasificaciones cabe reparar en el sentido más general de esas influencias y sobre todo en la necesidad surgida en algún momento del arte europeo de abrir las ventanas a otros datos diversos de los aportados por la propia tradición. Desde este punto de vista amplio, pensar en las figurillas cicládicas, la estatuaria clásica hindú o el arte oceánico tiene un sentido equivalente en cuanto fueron datos con que romper o variar la tradición inmediata tan estrictamente regulada por las academias pero también férreamente establecida por la linealidad de las renovaciones románticas que solo desde lo literario buscaron inspiraciones ajenas a la tradición europea, permaneciendo fieles en lo esencial a la ventana renacentista o la idea heredada de estatuaria.

Puede efectivamente afirmarse que todas las vertientes y derivas del arte moderno, es decir no solamente las rupturas vanguardistas, sino también las reorientaciones de la tradición, en realidad mucho más frecuentadas, encontraron en modelos artísticos primevos, sino la inspiración literal, sí la justificación

94 Para englobar todas estas producciones tan dispares en todos los sentidos excepto en su relación distante con el presente europeo, y no tener que detenerse en enumerar a cada ocasión su variedad, vamos a convenir en lo sucesivo en utilizar el término *primevo* (arte primevo) que en otros textos suele aplicarse a las artes prehistóricas pero cuyo sentido etimológico hace referencia genéricamente a primera-edad o tiempo (Del lat. *primaevus* < *primus*, primero + *aevum*, edad.) y en su significado común es un adjetivo aplicado a la persona que tiene más edad que otra u otras. (Gran Diccionario de la Lengua Española Larousse)

de su acción tanto en términos estéticos como éticos. No es así de extrañar que todas las revistas, fueran de la orientación que fueran se ocupasen, y muy especialmente en el período de entreguerras, de los momentos originarios o arcaicos de las culturas, dejándolos de considerar etapas de aprendizaje previas a la maduración del momento clásico como querían las teorías cíclicas de la historia del arte, y valorando, por el contrario, la fuerza y pureza primigenia de su intención como una virtud en sí misma que en esas etapas se presentaba con inalcanzable intensidad. El enorme interés mostrado por estas producciones, como decíamos, generalmente escultóricas, las va a convertir en su conjunto y por sí mismas, en una suerte de alternativa -o de complemento- al arte contemporáneo. Una alternativa revestida de tanta modernidad e interés de actualidad, desde el punto de vista de su recepción, como las producciones del presente. Este curioso y relevante estatus adquirido por lo que antes eran rarezas de gabinete de curiosidades es otorgado y avalado de un modo muy especial por las revistas de arte. Unas juegan indudablemente una baza moderna al presentarlas, que en muchos casos sirve como coartada para dispensarse de ofrecer el arte contemporáneo especialmente comprometido. Otras llegan a proponer tales obras como ejemplo que debieran seguir los artistas contemporáneos o unas vanguardias ya algo debilitadas. El hecho es que la mayor parte de la escultura presentada en las revistas, es escultura de otras latitudes y épocas históricas —escultura como decimos de algún modo concernida en la modernidad- y no escultura de realización contemporánea.



Recuperaciones arqueológicas y su inmediata difusión en las revistas: a) *Poseidon*, extraído del mar en 1928, *La Revue de l'Art ancienne et moderne* 1930; b) Germain Bazin: La reconstitution de la Basilique de Leptis Magna; *L'Amour de l'Art* n° 9 1931, pp. 376-377.

El papel difusor y crítico de las revistas de arte. Tiene interés, por lo tanto seguir este proceso de generalización del gusto por lo arcaico y primitivo a través de las revistas de arte ya que ellas mismas devienen agentes fundamentales de tal difusión y de sus repercusiones en la formación del gusto de la época, incluido, indudablemente, el de los artistas. De hecho la orientación e interpretación que de la mentalidad moderna hace cada una de las revistas interesadas por la modernidad, determina con mucha claridad el tratamiento específico otorgado en cada caso a estas producciones. El estrecho vínculo ideológico entre la orientación de la crítica aplicada a las producciones primevas y a las contemporáneas detectable en cada publicación, permite incidir en el análisis de las diversas posiciones estéticas de la época desde un nuevo y muy peculiar punto de vista, el de unas artes ya hechas cuyo magisterio sobre el gusto moderno se admite en mayor o menor grado a pesar de no haberse ejercido a través de la tradición. Por esta razón y aunque podrían elegirse otras metodologías como por ejemplo la clasificación y análisis según procedencias, oriental, arcaico mediterráneo, etnográfico, etc., creemos que será más provechoso efectuar un recorrido revista por revista entre las que determinaron elecciones y posiciones respecto al arte contemporáneo bien diferenciadas y características, reparando en las elecciones y tratamiento crítico dado por ellas a las artes arcaicas y tribales.

Es también necesario puntualizar que, salvo artículos o reportajes determinados que ofrecen indudablemente primicias de expediciones etnográficas o campañas arqueológicas contemporáneas, por

lo general no se ha tratado aquí de determinar contrastadamente, cual pudiera ser el grado de novedad preciso de unas u otras presentaciones de objetos de arte. Este cometido que sería imprescindible para un estudio específico sobre este asunto, no podría tener cabida aquí, sin embargo, los propios artículos nos dan noticia a menudo de hasta qué punto unas producciones determinadas eran más o menos conocidas o apreciadas entonces en París, y fuentes más actuales como el imprescindible “*El primitivismo en el arte del siglo XX*”⁹⁵, dan perfecta y muy detallada cuenta de los principales hitos en la introducción, al menos, de las producciones etnográficas. Cabe afirmar en cualquier caso, que las colecciones principalmente de tres museos de la época: Musée du Louvre (antigüedades de las culturas históricas de Oriente próximo y Europa), Musée d’Ethnographie de Trocadéro fundado en 1878 que en 1937 cambia de sede y pasa a ser el actual Musée de l’Homme (objetos de las culturas tribales de África, América y Oceanía, arte Precolombino y artes prehistóricas) y Musée Guimet fundado por un coleccionista privado en 1889 (arte oriental), al margen de extraordinarias colecciones particulares que sus dueños se complacían eventualmente en exponer, contenían especímenes de todas las artes primevas por las que se interesarán revistas y artistas en entreguerras, desde mucho antes del período. Colecciones formadas ya desde las campañas arqueológicas que indefectiblemente acompañaron como elemento de apropiación y prestigio –también, en muchos casos, de descrédito de las poblaciones contemporáneas de los territorios anexionados, cuya “decadencia” quedaba confrontada con sus gloriosos pasados- a los imperialismos desde el siglo anterior, en una constante carrera competitiva entre las potencias. Sin embargo su presencia en museos no fue sinónimo de catalogación historiográfica, ni mucho menos de difusión. Buena parte de esos objetos, evidentemente los más arcaicos y primitivos, permanecían pendientes de ser reintegrados en contextos culturales que la arqueología, la etnografía y la antropología estaban determinando, en muchos casos, en el período de entreguerras, especialmente rico en estos estudios. En este sentido, el papel de las revistas de arte es fundamentalmente el difusor, más el de redescubrir que el de dar primicias; pero sobre todo, el de trasponer al mundo del arte de actualidad los objetos antes confinados al museo, la excavación, y la erudición.



Expediciones etnográficas: Con el artículo al que pertenece esta imagen se anuncia la inminente partida de la “Misión Dakar-Djibouti”. Documents nº 7 1930.

las más destacables de cara al arte más renovador del período. Otras posibles líneas de investigación como, muy especialmente, las influencias aceptadas tácita o expresamente por las renovaciones clasicistas de la estatuaría, muy interesadas, por ejemplo, en las producciones arqueológicas mediterráneas desde Egipto hasta Etruria o por la escultura oriental, india, china o khemer, no van a ser tratadas específicamente,

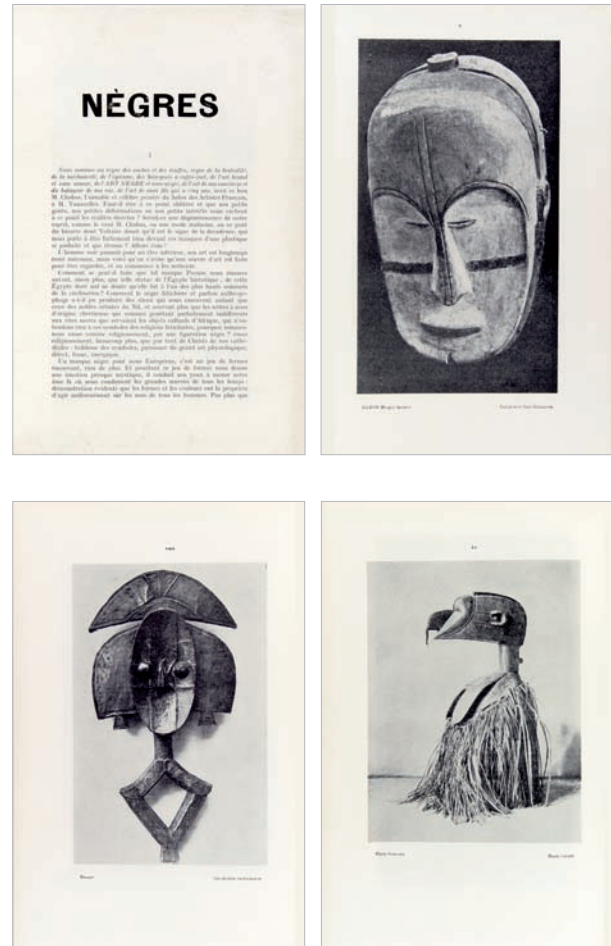
En cualquier caso, aún cuando sería interesante seguir a través de las revistas y otros documentos la aparición y proceso de difusión en tiempo real en Europa de las producciones y de los primeros estudios y cronologías sobre arte precolombino, del suresteasiático, celta, de las culturas originarias norteamericanas, de Oceanía o de África, etc., o bien de las producciones más arcaicas de grandes culturas del pasado, mejor conocidas, lo que aquí importaría sería buscar los nexos establecidos expresamente en la propia época, o las influencias rastreables, entre estos nuevos y poderosos imaginarios constantemente renovados en las revistas y la escultura contemporánea. Y hablamos en modo condicional porque tal empresa abre una investigación específica de la que solo se van a presentar aquí sus aspectos más generales, de hecho algunos de los más relevantes en cuanto vínculos directos con la crítica del arte de actualidad, fueron ya indicados cuando se habló de Christian Zervos o del entorno de *Documents*. Ahora se van a ampliar sin apurarlas, la líneas de trabajo abiertas entonces por parecernos

95 William Stanley Rubin (ed.): *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*; (Catálogo de exposición) Museum of Modern Art, Nueva York 1984

aunque aparecerán y se comentaran en diversas ocasiones aplicadas a los escultores que irán apareciendo más adelante en el estudio.

Universalidad de la forma artística.

Puede hacerse una clara diferenciación entre las revistas que se volcaron en la presentación de estas producciones y las que tan solo ocasionalmente acudieron a ellas. Las primeras son todas las revistas plenamente asimilables al epíteto de revistas de arte, las segundas las que se plantearon como cadenas de transmisión de los movimientos y grupos artísticos. *L'Esprit Nouveau*, perteneciente al menos en este aspecto al segundo de los grupos, apenas aporta artículos sobre artes primevas pero de alguna manera alude constantemente a la necesidad de recuperar los aspectos constructivos y la pureza formal basada en la simplicidad de los sólidos geométricos y de los ritmos bien medidos que por lo general el arte y, sobre todo la arquitectura, de la antigüedad, muy especialmente la griega, tan bien conocía y manejaba. No obstante, Le Corbusier, fiel creyente en el progreso, considera primitivos, un estado intermedio en la evolución y por lo tanto imperfecto, los templos del siglo VI a.C. de la Magna Grecia frente a la extrema y acabada perfección del que considera ejemplo artístico máximo de toda época y lugar, el Partenón. Aunque sí aparecieron algunas imágenes de arte primevo en *L'Esprit Nouveau* tan solo se le dedicó específicamente un artículo “Negros” aparecido en 1924 dividido en cuanto a sus imágenes en dos entregas sucesivas⁹⁶ Si es interesante documentar este artículo es en primer lugar por provenir de una revista imprescindible, pero especialmente por presentar con claridad una actitud hacia las artes etnográficas totalmente acorde con las lecturas formalistas que de ellas se hizo desde su descubrimiento para el arte contemporáneo por parte de los entornos vanguardistas de preguerra. Saint-Quentin aporta testimonios de cómo el “arte negro”, fue durante mucho tiempo ampliamente despreciado como producto de un ser inferior y se pregunta “*Cómo es posible que una máscara Pauin nos conmueva tanto, sino más, que una estatua del hierático Egipto*”? ¿Cómo es posible que se nos presente desde un punto de vista estético con la misma capacidad para emocionar al europeo que el arte egipcio? ¿Cómo el producto de una cultura primaria, incluso de caníbales, puede de ese modo conmovernos?⁹⁷ Rápidamente se contesta con argumentos estéticos plenamente coincidentes con los expuestos en múltiples ocasiones por la revista: Se debe, una vez más, a la capacidad universal que la combinación pura de formas y de colores tiene de afectar los sentidos ser humano, de cualquier ser humano. Estas tradiciones milenarias han seleccionado estas formas hasta lograr su máxima eficacia:



Arte africano en *L'Esprit Nouveau*, Ref. en notas 96.

1ª página y algunas páginas de imagen de “Nègres” (nº 21) único texto dedicado por la revista específicamente a producciones etnográficas.

96 Julien Saint-Quentin: *Nègres*; *L'Esprit Nouveau* nº 21 marzo 1924 (sin paginar) y *Nègres*; *L'Esprit Nouveau* nº 22 abril 1924 (sin paginar)

97 Julien Saint-Quentin: *Nègres*; *L'Esprit Nouveau* nº 21 marzo 1924 (sin paginar)

“(…) la gran lengua hierática de las formas, esto es, el conocimiento de esa especie de teclado psicológico del que hablan los puristas, que tiene el poder de tocar en nosotros el arpa de las emociones que se le asocian.” No se le escapa, sin embargo, al escritor que los objetos de arte tribales son en primer lugar fetiches y no desinteresadas obras de arte, pero a su entender se trata desde el punto de vista de la experiencia estética de un factor irrelevante. Es cierto que la mente occidental no puede penetrar en esos misterios animistas pero el arte suple sobradamente esta incapacidad y aunque la significación simbólica de su sentido ritual es para nosotros tan extraña como para ellos el significado de una crucifixión, las formas aciertan a ejercer su finalidad emotiva universal y son capaces de introducir en nuestro espíritu un sentido casi religioso. A nosotros, que prácticamente no sabemos nada de su cultura. En esto, afirma, consiste su perfección artística: “Tenemos por seguro que los negros saben que el lenguaje de las formas es un medio emotivo poderoso, y que ellos conocen mucho mejor sus propiedades que la mayor parte de los artistas europeos; están tal vez menos deformados; tal vez más dotados (...)”⁹⁸ La presentación de las piezas de arte africano que acompañan al texto, pertenecientes en su mayor parte a la célebre colección Paul Guillaume, es muy clásica, aportando como fue lo más habitual, una imagen estética formalista que obvia, al igual que el texto, otros aspectos más propiamente etnográficos.

El mundo entero y todas sus épocas.

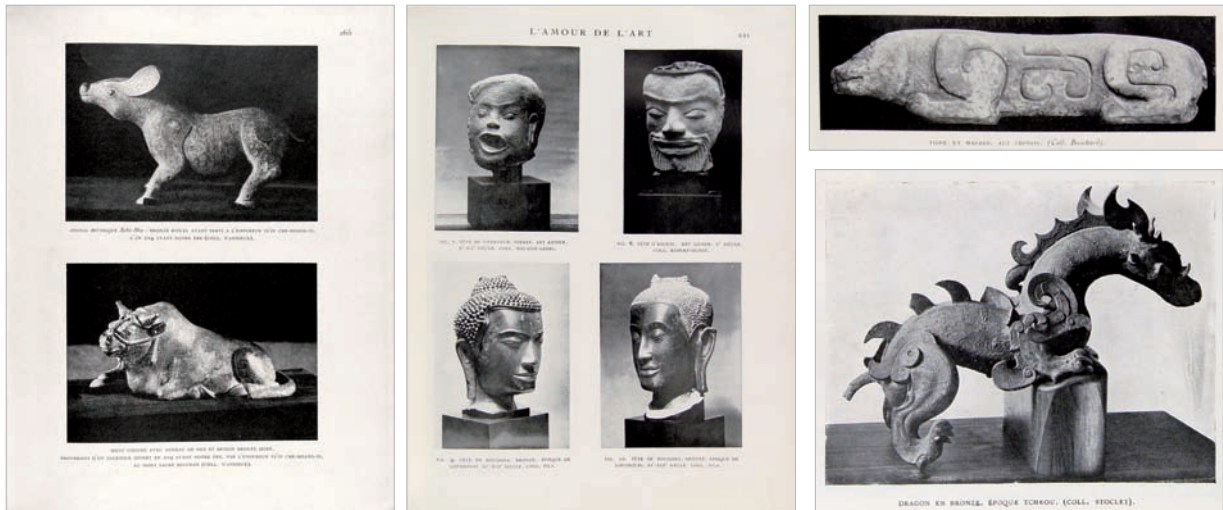
Coleccionismo y curiosidad en *L'Amour de l'Art*. Este maravillado descubrimiento de la plástica desnuda que la mimesis y las retóricas artísticas europeas habían solapado bajo mil capas, se repite constantemente en estos o equivalentes términos al comentar no solo las producciones modernas tribales, en particular las africanas cuya lectura formalista es más inmediata y constructiva, sino también las arqueológicas de los altos períodos de las culturas mediterráneas y orientales o, con mucho entusiasmo, la gran sorpresa del arte americano precolombino. *L'Amour de l'Art*

presenta indistintamente todas estas producciones ofreciendo una lectura, aunque dentro de las tendencias formalistas, estéticamente más neutra que la purista aportada por Saint-Quentin. Sus presentaciones de grandes colecciones privadas de antigüedades de las más dispares procedencias es constante en artículos meramente descriptivos que están destinados a los interesados en un coleccionismo que está de moda y muy bien surtido por las campañas arqueológicas y el tráfico, por ejemplo, de cabezas arrancadas a las demasiado voluminosas estatuas orientales. En ellos el aporte historiográfico y crítico es escaso dado el formato disperso de las colecciones que presenta. Pero también ofrece a menudo grandes artículos monográficos sobre producciones bien definidas geográfica o temporalmente en los que el estudio reviste un carácter más científico, absolutamente serio en su metodología historiográfica y en general poco propenso a especulaciones que establezcan confrontaciones directas entre estas producciones y el arte de creación contemporánea que, por el contrario, siempre constituirán la razón de ser para incluir esta clase de arte primevo en las revistas que como *Cahiers d'Art* o *Documents* teorizaron el primitivismo.



Arte de extremo oriente en *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 100. Ilustración que encabeza la 1ª página del artículo.

98 Ibídem.



Arte oriental en *L'Amour de l'Art*: a) Ref. en nota 99-(1), 1924, p. 202; b) Ref. en nota 101, 1925, p. 221; c) "Las colecciones de arte oriental en Alemania" 1926, p. 123; d) "Una exposición de arte chino en Amsterdam" 1925, p. 420.

El arte antiguo de Asia y Europa. En este sentido su labor en la difusión del arte oriental tanto clásico como arqueológico es fundamental presentando artículos memorables sobre el arte Chino y oriental como varios debidos a H. d'Ardenne de Tizac o Raymon Koechlin a su vez un importante coleccionista⁹⁹. En ellos, la imagen del arte chino antiguo o del arte de las estepas -a menudo pequeños bronce ornamentales o estatuillas humanas y animales- que ha de impresionar particularmente a los escultores que en ese momento buscan nuevos recursos hacia la simplificación volumétrica pero también nuevas expresividades, está plenamente presente. Marino Marini, por ejemplo, tenía desde luego allí sus caballos. Si hubiera que sintetizar en una única imagen esta profusión de artículos y colecciones de obras y objetos desconocidos y poderosos, tal vez pudiera elegirse la muy serena del Buda de alta época cuya cabeza y cuerpo reposan juntos pero desmembrados, que encabeza "*Notas sobre el arte chino*", un artículo del escritor René Schwob (de quien tendremos más noticias) en el que entre multitud de imágenes de cabezas -las que los traficantes desprendían de sus cuerpos para alimentar la rapiña del coleccionismo- y de esfuerzos por establecer épocas, estilos y movimientos difusionistas, surgen algunas reflexiones estéticas refinadas como la que concluye el artículo: "*El arte chino sugiere un mínimo de movilidad aparente, una extraña economía de gestos. Es una geometría en el tiempo.*"¹⁰⁰ De gran intensidad artística es "*Una exposición de estatuaria siamesa y camboyana*"¹⁰¹ artículo muy ilustrado en el que Albert Maybon ofrece imágenes poderosas cuya factura "moderna" y formas rotundas no podían dejar de señalar al arte contemporáneo y a una clara colusión de intereses entre esto, ya hecho, y lo por hacer. El tono del texto es propio de la ciencia divulgativa, el de un experto en arte e historia oriental que establece con razonable amenidad etapas, estilos e influencias del arte presentado; pero las imágenes cuidadosamente fotografiadas dan fe por sí mismas del refinamiento y variedad de registros de períodos ya clásicos de esas culturas. Valgan estas breves reseñas como mínima muestra de la gran atención prestada al arte oriental por parte de esta revista y del público de la época interesado en arte.

Si bien el interés de *L'Amour de l'Art* por el arte oriental fue muy destacado y especialmente manifiesto

99 Cabe citar algunos artículos donde vieron la luz imágenes de arte oriental de gran belleza e indudable impacto en la sensibilidad artística del momento: (1) H. d'Ardenne de Tizac: *La Exposition Chinoise du Musée Cernuschi, I Les Bronzes, L'Amour de l'Art* nº 5 1924, pp.161-167, 15 ilustr. (Se dice en este artículo que así como en el caso de Egipto o Grecia sus secretos se nos han revelado casi enteramente, en el de la antigua China se comienza ahora. Hay que investigar las altas épocas, las más bellas y decisivas. Los objetos que se presentan son efectivamente estilizaciones muy libres, en particular varias extraordinarias figurillas de animales en bronce.) (2) H. d'Ardenne de Tizac: *Les Collections de M. Raymond Koechlin, L'Amour de l'Art*, 1925, nº 2, p. 93-104 (Un artículo sobre una colección especializada en piezas arqueológicas de Egipto, arte musulmán, japonés, gótico, chino, etc. Estatuillas y objetos de uso de importancia por su potencial influencia en corrientes arcaizantes. Así, caballos chinos donde puede reconocerse a Marini).

100 René Schwob: *Notes sur l'art chinois (Shanghai, 1925); L'Amour de l'Art* nº 8 1927, pp. 277-282, 9 ilustr.

101 Albert Maybon: *Une exposition de estauaire siamoise et cambodgienne; L'Amour de l'Art* nº 6 1925, p. 217-225, 22 ilustr.

durante la década de los años 20, la revista ofreció también artículos importantes sobre otras artes arqueológicas, manifestando especialmente hacia los últimos años de la década un interés particular por el arte precolombino, compartido por muchas otras publicaciones. Respecto a las culturas históricas y mediterráneas destacan algunos artículos sobre arte de Mesopotamia y prehelénico. A pesar de estar en ese momento en pleno desarrollo la arqueología sobre esas culturas, los museos, en estos casos el Louvre, estaban ya repletos de objetos de mayor o menor entidad artística. Su consideración de antigüedades los situaba muy cerca del territorio de las curiosidades históricas, alimento de eruditos, siendo valoradas desde el punto de vista artístico solo tangencialmente; lo específico y nuevo del proceso difusor emprendido por las publicaciones o las exposiciones que ahora se suceden, es la puesta en valor artístico de estas producciones por muy arcaicas o técnicamente toscas que pudieran ser, rescatarlas del gabinete de curiosidades que era el museo donde inicialmente fueron depositadas. Evidentemente hay en todo esto un proceso de retroalimentación entre arte moderno y artes primevas, pues si el primero

recibió de estas un impulso decisivo, las segundas recuperaron su estatus artístico gracias a la mirada de un público educado ya por la sensibilidad moderna.



El arte de las culturas mediterráneas en *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 102, pp. 311 y 315 del artículo.

“*El arte prehelénico*”¹⁰² (1924) es probablemente uno los primeros documentos aparecidos en las revistas de arte -es decir en publicaciones próximas a los ambientes artísticos avanzados que tanto habrían de interesarse por estas producciones- donde se presentan con total seriedad científica y muy notable amplitud la cultura y el arte micénico, minoico y de la cuenca egea en general, especialmente de Chipre y Troya. Es sin duda por extensión e interés de las imágenes, un gran artículo entre los dedicados a la arqueología por la revista. En él se sitúan globalmente épocas, períodos iconográficos, influencias o caracteres artísticos, como el naturalismo alegre y decorativo del arte de Creta sometido a ciertas convenciones de procedencia egipcia o las extremas abstracciones de raíz cicládica de ciertas figurillas halladas en Troya que tan bien sabrían comprender Giacometti y después los escultores abstractos. Las fantásticas imágenes de cerámica minoica, hablaban, sin embargo, muy elocuentemente desde la pintura mas depurada. Posteriormente *Cahiers d'Art* y *Documents* insistirán en este arte ofreciendo repetidamente grandes imágenes del arte cicládico. También se interesarán estas revistas, al igual que *L'Amour de l'Art*, por mesopotamia, otro territorio donde las misiones arqueológicas y las investigaciones históricas están en pleno desarrollo. Esta ultima revista presenta dos artículos con el mismo título sobre la civilización del sumer -nuevamente el interés por las manifestaciones más antiguas- “*El arte sumerio*” (1925 y 1928) con estudios históricos que aportaban los últimos conocimientos sobre esa civilización y una colección de imágenes que ilustran el texto pero cuya importancia gráfica y desarrollo es muy escaso en comparación con el despliegue llevado a cabo por *Cahiers d'Art* cuando en 1935 dedica un fascículo completo al arte mesopotámico¹⁰³. En “*La cerámica Proto-elamina y el arte*

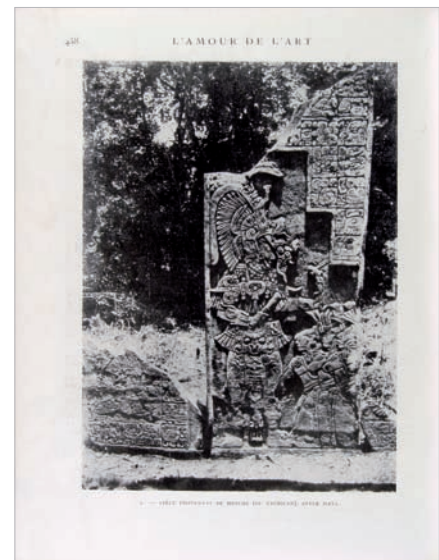
102 M. Morand-Vérel: *L'Art Prehellenique*; *L'Amour de l'Art* nº 10 1924, pp. 307-320, 30 ilustr.

103 Al comparar el tratamiento dado por una y otra revistas a estas artes primevas saltan a la vista diferencias muy notables; mientras el desarrollo del texto en *L'Amour de l'Art* o las “revistas de la historia del arte” como *Gazette de l'Art* o *La revue de l'Art ancien et moderne* es grande y su tono el propio de la divulgación científico-histórica, en los *Cahiers d'Art* los textos, debidos muy a menudo al propio Zervos, pueden llegar a ser asombrosamente breves y en cualquier caso entregados a la especulación

moderno" (1929) se presentan vasos procedentes de diversos estratos arqueológicos de Susa (3000-2500 a.C.) "redescubiertos" como a menudo sucedía, en los fondos de antigüedades del Louvre. La autora los pone en relación con el arte del Sumer y señala como asombrosa, más aún dada su antigüedad, la depurada perfección de sus ornamentos geométricos y esquemáticos, a los cuales pone en un breve párrafo que cierra el artículo, en relación con el sentimiento artístico moderno: "*Es posible que al examinarlos de cerca y al compararlos con las obras de nuestro arte moderno experimentásemos algún placer en constatar que nuestro gusto actual hunde sus raíces conscientes en un pasado tan lejano.*"¹⁰⁴

El interés por los períodos arcaicos de pasado cristiano europeo estuvo aunque en menor medida, también presente en *L'Amour de l'Art* con artículos sobre arte paleocristiano, prerrománico, románico o de la baja edad media; aunque influyente en escultores como Bourdelle o algunos de los monumentalistas entregados a la talla directa, se trata de un arte al fin tradicional, presente en las ciudades europeas y ya plenamente recuperado por el romanticismo, no tenía evidentemente el mismo carácter novedoso y sorprendente de las producciones que estamos denominando artes primevas.

La difusión del arte Precolombino. Muy nuevas resultaban, en cambio, por mucho que los museos de París conservasen importantes piezas, las presentaciones de arte precolombino, muy admirado y realmente de moda, que vivía un momento fundamental en los estudios arqueológicos y las dataciones históricas. De 1924 data el primer artículo dedicado por *L'Amour de l'Art* al arte de las grandes civilizaciones americanas, debido a R. d'Harcourt. Se trata de "*El arte de la cerámica y del tejido en el antiguo Perú*"¹⁰⁵ que en la línea de los artículos ya reseñados, acentuando incluso su tono científico, presenta imágenes de pequeñas piezas algunas de las cuales recuerdan las síntesis extremas de un Brancusi, también, a gran tamaño, dos potentes vasos cerámicos con forma de cabeza. La extraordinaria entidad artística y escultórica de estas piezas cerámicas queda reforzada con mas vasos asombrosos en un artículo aún más completo y bello que el mismo autor presenta ese mismo año en *La Revue de l'Art ancien et moderne*, "*La cerámica antigua de Perú*"¹⁰⁶ Estos objetos cerámicos se presentan mediante formas de un naturalismo intenso y expresivo que se mezclan de un modo extraño y sin solución de continuidad con las amplias formas geométricas de las panzas, cuellos y asas de las vasijas que las sustentan; tanto en estas promiscuidades y disoluciones formales como en sus tremendas iconografías siempre antropro y biomórficas, todo lo que podía y de hecho fascinaba a los surrealistas y a muchos



Arte precolombino en *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 112-(1) 1927, pp. 337 y 338.

estética orientada a establecer puentes con posiciones artísticas del presente o, como mucho, a algunos análisis sobre relaciones o evolución de las formas. Por el contrario, las imágenes de las obras concernidas en las revistas citadas en primer lugar, se presentan como ilustración del texto, frecuentemente en pequeño tamaño y aunque hay artículos muy ilustrados y a toda página, quedan siempre muy lejos del extraordinario despliegue desarrollado por Zervos al convertir números enteros en catálogos de imágenes a plena página con escuetos pies de texto, Zervos confiaba plenamente en el poder artístico y el resurgir contemporáneo de esas obras.

104 Suzanne Laroche: *Céramique Proto-élamite et art moderne*; *L'Amour del'Art* n°8 agosto 1929, pp. 297-300, 5 ilustr., p. 300

105 R. et M. d'Harcourt: *L'Art de la ceramique et du tissage dans l'Ancien Perou*; *L'Amour de l'Art* n° 8 1924, pp. 261-267, 12 ilustr.

106 R. d'Harcourt: *La ceramique ancienne du Perou*; *La revue de l'Art ancien et moderne* Vol. 1924, pp. 153-164, 7 ilustraciones fotográficas, 10 dibujos esquemáticos.



Arte precolombino en *L'Amour de l'Art*: a) Ref. en nota 109, 1926, p. 288; b) Ref. en nota 112-(2) 1928, p. 175.

escultores entonces en formación estaba ya presente allí.

Como en el caso de las producciones orientales *L'Amour de l'Art* será una de las publicaciones más comprometidas con la difusión de este arte, en realidad más que el resto de las revistas sensibles al arte moderno. De hecho, uno de los artículos donde se presenta más ampliamente, se debe a un destacado personaje de los ambientes modernos de las primeras décadas del siglo XX, Walter Pach¹⁰⁷. Este artista y ensayista de arte nacido en Nueva York, gran conocedor del arte y la cultura mejicanas, presenta en la revista un extenso ensayo “*El arte en Méjico*” (I) y (II) aparecido en dos entregas entre 1926 y 1927. Aunque hace un recorrido completo considerando el arte colonial y el arte moderno, se ocupa fundamentalmente de las diversas culturas precolombinas mejicanas por las que se interesa en su reivindicación, muy propia del nacionalismo revolucionario mejicano, de un alma mejicana ancestral que la cruel conquista no habría conseguido apagar. En esta ocasión se trata de estatuaría y de elementos desgajados de arquitecturas, obras escultóricas labradas en piedra de una plasticidad monumental que se presentan con mucha efectividad, sabiamente fotografiadas¹⁰⁸; ante ellas, relata Pach, solo quedaba compartir la impresión expresada por Albrecht Dürer ante algunos objetos artísticos mejicanos enviados por Cortés al emperador, que el pintor tuvo ocasión de conocer en los Países Bajos: “*En los días de mi vida nunca he visto nada que me proporcionase tanto placer como estas cosas maravillosas.*”¹⁰⁹ La inclusión por parte de Pach de este sorprendente comentario habla del tono de un artículo en el que si bien no se descuidan los datos históricos culturales y estilísticos que sustentan la seriedad de la exposición, está planteado y orientado hacia el arte y la cultura de actualidad. Si un artista del renacimiento podía verse así atrapado por un arte tan absolutamente extraño para su tiempo, cuanto más un artista moderno preocupado más exclusivamente por las razones plásticas del arte. Así, sin por ello establecer comparaciones o extrapolaciones directas hacia el arte moderno, el lenguaje y categorías utilizados para describir estas esculturas antiguas está inequívocamente implicado en la sensibilidad moderna. “*No se trata aquí de un arte que imite las apariencias ni del arte del estético que busca en la abstracción el equilibrio de formas y colores desprovisto de significación. Es la expresión de un pueblo en la que su visión del mundo y de sus fuerzas crea objetos en los que la cosa vista y la abstracción se mezclan inextricablemente.*”¹¹⁰ En consecuencia, afirma igualmente, no se puede mirar esta clase de arte sin considerar su dimensión

107 El norteamericano Walter Pach, fue pintor, aunque finalmente sea más conocido como escritor y cronista en primera persona de los ambientes de “los modernos” del París de las vanguardias, donde estuvo vinculado al entorno americano de Gertrude Stein. Fue y sigue siendo muy conocido en su país por su pionero activismo a favor del arte moderno y de las artes de los pueblos autóctonos norteamericanos en los que fue un especialista así como en el arte antiguo y moderno de México de cuyos célebres muralistas fue amigo personal y defensor en Estados Unidos. Organizó exposiciones de arte contemporáneo en Nueva York entre las cuales nada menos que la histórica “Exposición Internacional de Arte Moderno”, conocida como el Armory Show en 1913, a la que como es sabido invitó a grandes artistas del vanguardismo y muy destacadamente a Marcel Duchamp, con ella se inició la plena introducción del arte moderno en los Estados Unidos. En *L'Amour de l'Art* ejerce esta misión de puente entre París y América del norte presentando en Francia aspectos del arte de su país “*Las tendencias modernas en Estados Unidos*” (1922) o los artículos que ahora se presentan sobre Méjico.

108 El padre de Pach regentaba un importante estudio fotográfico; puede razonablemente pensarse que el escritor y artista se encargó también de las fotografías que habían de ilustrar su artículo.

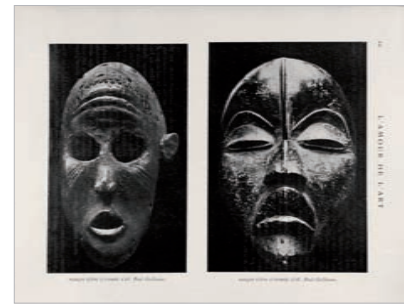
109 Walter Pach: *L'art au mexique (I)*; *L'Amour de l'Art* nº 9 1926, pp. 285-294, 20 ilustr., p. 294

110 *Ibidem*, p. 288

vital, la mera consideración de las formas a la que está acostumbrado el espectador de arte europeo no permite acceder a su sentido último.

Fueron aún muchos más los artículos destinados a divulgar el arte de la América antigua desde Perú hasta las tribus de las estepas norteamericanas¹¹¹ publicados por *L'Amour de l'Art*. Citemos para terminar, en atención sobre todo a sus extraordinarias imágenes, dos más: “*El arte precolombino en el museo de Trocadero.*” (1927) y “*El antiguo arte americano en el Museo de las Artes decorativas.*” (1928)¹¹² El primero de ellos aporta algunas de las pocas imágenes que sobre arquitectura y estelas aún en el sitio pudieron verse en esta revista.

Curiosidades etnográficas. La dedicación de *L'Amour de l'Art* a las artes etnográficas es, sin embargo, sensiblemente inferior a la amplia acción desarrollada sobre las producciones arqueológicas. Entre lo consultado de la revista, a partir de 1922, solo hay tres artículos dedicados al arte africano. El que apareció en primer lugar fue “*La decoración de textiles en el Congo Belga. Las telas aterciopeladas Bakuba*”¹¹³ (1923), que presenta en dos escasas páginas estas refinadas manufacturas cuyos diseños geométricos coinciden sorprendentemente con los más a la moda en los años 20, avalando hasta qué punto la moda *Nègre* hacía honor a su nombre. Los mismos autores que el anterior, firman un artículo mucho más extenso, ilustrado con escultura africana muy característica aunque de diversos territorios y con algún ejemplo de Oceanía. Se trata de “*El arte indígena de las Colonias Francesas y del Congo Belga en el Pabellón de Marsan en 1923*” donde se pone de relieve la novedad que aún suponen esta clase de objetos de arte para el público. Se dice que la primera exposición pública que hubo de “art negro” en París tuvo lugar en 1919 en la Galerie Devambez, según los autores, entonces solo hubo curiosidad y diversión, incluida la crítica. Sorprende esta afirmación cuando la influencia de las artes tribales había sido un factor decisivo en la conformación del arte vanguardista y del gusto moderno mucho antes de la guerra, pero hay que pensar que aunque el coleccionismo de arte africano fue auténtica moda en los ambientes artísticos avanzados de preguerra –son, por ejemplo, conocidas las colecciones de los propios artistas, Picasso, Braque, Matisse–, esto no supuso su difusión pública como



Arte africano en *L'Amour de l'Art*: a) Ref. en nota 114, 1924, p. 20; b, c) Bronces de Benin, Ref. en nota 115, 1927, pp. 55 y 57.

111 Muriel Ciolkowska, Enma Cabire: *L'art des Peaux-Rouges*; *L'Amour de l'Art* nº 3 marzo 1928, p.102-104 (Artículo sobre este pueblo norteamericano basado únicamente en imágenes de cerámicas pintadas y tejidos o prendas rituales. Se citan en el texto otras producciones como la talla en hueso o los trabajos pictográficos (las pinturas sobre pieles) según los autores algo primitivos y poco relevantes desde el punto de vista artístico.

112 (1) Paul Haviland: *L'art précolombien au musée du trocadero*; *L'Amour de l'Art* nº 12 1927, pp. 437-442, 6 ilustr. (Sobre arte precolombino, desde el punto de vista de las exploraciones francesas y la formación y características de la colección de Trocadero. Establece cronologías para las distintas poblaciones, toltecas, aztecas, mayas, etc. En cualquier caso las imágenes de piezas en emplazamiento original y otras de museos pero de gran relieve escultórico, lo convierten en un artículo destacado en arte americano.)

(2) Ern. Brummer: *L'ancien art américain au Musée des arts décoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 5 mayo 1928, p. 174 -177, 6 ilustr. (Con motivo de una inminente exposición de arte precolombino, la revista ofrece un extracto de un libro recientemente publicado sobre el tema. Las piezas presentadas pertenecen a las colecciones del museo de Trocadero, además de alguna estatuilla abundan los vasos antropomorfos.)

113 H. Clouzot et A. Level: *La décoration des textiles au Congo belge. Les tissus veloutés Bakuba*; *L'Amour de l'Art* nº 6 1923, pp.569-572, 2 ilustr.

objeto apreciación artística hasta mucho más tarde cuando se dan a conocer en exposiciones las grandes colecciones privadas, como la de Paul Gillaume, es a este proceso de difusión bajo la nueva consideración de arte, al que hacen referencia los autores del artículo. El tono del texto rezuma pues, cierta sorpresa por la novedad, la excelente factura y refinamiento técnico de esta estatuaria que prácticamente se acaba de descubrir para el público y que se compara en su entidad plástica e importancia cultural con el arte precolombino al que, una vez fuera del museo etnográfico o arqueológico, se está igualmente descubriendo como objeto de deleite estético. Cabe preguntarse entonces, si su influencia sobre el arte de preguerra fue o no conocida por estos u otros críticos; en todo caso fueron conscientes de la fuerza e importancia artística de estas manifestaciones: *“Se ha creído generalmente que ahí había un arte diferente y, sin embargo, desde distintos puntos de vista, es parangonable con los mejores entre los que conocemos. El gran público ha sido afectado, incluso la moda ha entrado en juego, sin peligro por otra parte para estas obras que poseen bastante fuerza interior como para sobrevivirlo.”*¹¹⁴

El tercero de los artículos antes indicados es *“El arte Gbini”* (1927) sobre los célebres bronce de Benin, precisamente una de las producciones tecnológica e iconográficamente más elaboradas y extrañas del arte africano, lo que para la sensibilidad de la época las aproximaba más al concepto de arte arqueológico -y con razón pues además se trata de obras de gran antigüedad para el arte africano, que el autor sitúa muy exageradamente hacia el siglo XI-, que al más etnográfico de cultura tribal. Es también uno de los artículos sobre arte africano más llamativos del momento por la proximidad técnica y estética de estas producciones a un naturalismo propio de culturas mediterráneas. Se trata como es sabido, de bronce minuciosos y sorprendentemente hábiles, de una representación e iconografía complejas, cuyo origen incierto se considera en el artículo extra-africano, de hecho todo el texto versa sobre ese origen extranjero

que tanto la iconografía como la tecnología de estas piezas parece indicar. La vestimentas representadas recuerdan con muchas coincidencias las de diversos pueblos mediterráneos sugiriéndose una difusión a través de Cartago, por otra parte algunos rasgos faciales representados, particularmente la nariz, son a menudo semíticos y algunas leyendas autóctonas, se dice, hablan de la llegada de hombres blancos que habrían enseñado a los *“hijos de Benín a ‘meter a los hombres en el bronce’”*¹¹⁵

Dejamos para cerrar este apretado repaso a la presencia de las artes primevas en *L'Amour de l'Art* el artículo probablemente más extraordinario entre los reseñados, tanto desde el punto de vista etnográfico, como de la teoría del arte en él implícita o de la imagen. Se trata de *“Esculturas melanesias”* que fue ya citado en el entorno de los movimientos surrealistas como un precedente del estilo crítico y del tono de *Documents*, por deberse a Carl Einstein. El intelectual, experto como sabemos en arte moderno y pionero en el estudio de las artes etnográficas, se atiene en este artículo a un tono estrictamente descriptivo y científico cuya cruda frialdad literaria multiplica la fuerza sobrecogedora del relato de rituales, creencias



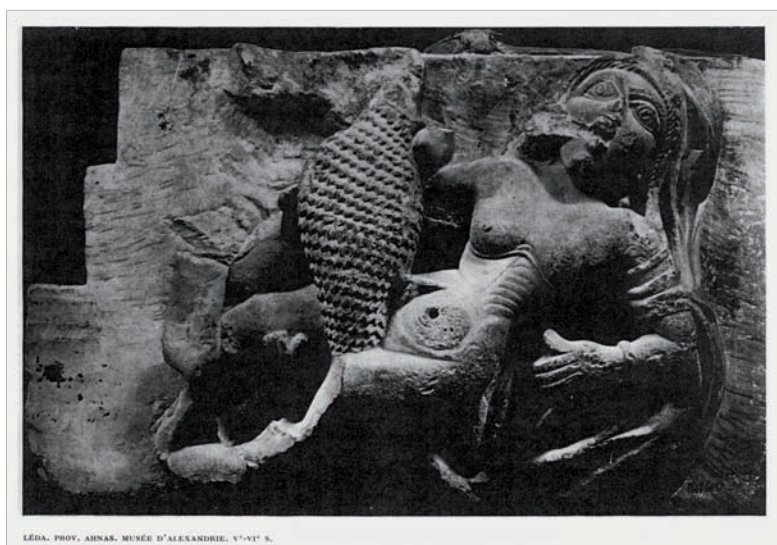
Arte de Oceanía en *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 116, 1926, pp. 255-256. Pliego central del artículo de Carl Einstein

114 H. Clouzot y A. Level: *L'art indigène des Colonies Françaises et du Congo Belge au Pavillon de Marsan en 1923*; *L'Amour de l'Art* n° 1 1924, pp.17-22, 9 ilustr., p. 17

115 Chistian Merlo: *L'Art Gbini*; *L'Amour de l'Art* n° 2 1927, p. 55-59, 11 ilustr.

y tabúes de los que eran manifestación los diversos tipos iconográficos de unas producciones artísticas que, como las oceánicas, eran aún poco conocidas. Las obras que ilustran el texto fueron expuestas en la Kunsthaus de Zurich en verano de 1926. El reportaje tuvo que ser impactante, la célebre mirada oceánica está verdaderamente en estas piezas y la interpretación etnográfica-antropológica del autor, exenta de cualquier veleidad estética o comentario en ese sentido, era novedad en las revistas de arte: *“Apenas conozco arte que revele en mayor medida la tensión interior, con la que se corresponde la división social de las tribus, como la escultura melanesia. El culto extático de los ancestros, el perpetuo contacto con los muertos, el entorno aterrador de espectros y de fuerzas ocultas empujan este arte a la expresión de sentimientos extremos que, en ocasiones, se encuentran apaciguados por los animales tótem, amigos venerados.”*¹¹⁶ En la ideología artística de Einstein, aquella con que determinará muchos de los aspectos más radicales de *Documents*, lo único que cuenta en arte es su disposición de uso espiritual, las formas del arte de cualquier clase hallan su sentido en la adecuación a ese objetivo último que supera su propia entidad formal; y son como son, no por razón de equilibrios estéticos intercambiables, sino por asignación cultural o visión individual propia e intransferible¹¹⁷.

4. III.2. Etnografía, arqueología, prehistoria, mundo contemporáneo.



Georges Duthuit: La sculpture Copte; *Cahiers d'Art* nº 7-8 1931, pp. 317-324, p. 323. Leda y el cisne.

Artes arcaicas y sensibilidad contemporánea.

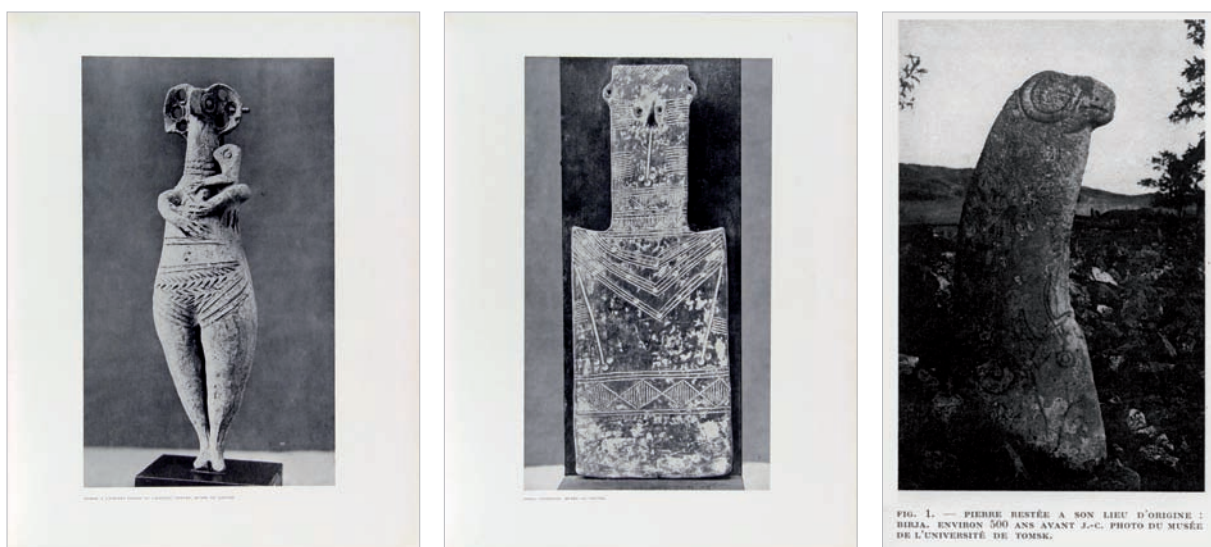
El punto de vista “artístico” de *Cahiers d'Art*. El punto de vista etnográfico y antropológico aplicado por Einstein a las producciones artísticas de los pueblos indígenas, que también determinará su aproximación al arte contemporáneo, es el que, con un tono ciertamente muy suavizado, aplicarán algunos autores en *Cahiers d'Art* cuando en sus ensayos tratan las artes etnográficas o, también, determinadas manifestaciones

arqueológicas. Pero no es esta línea, que llevará a su máxima coherencia *Documents*, la que define la, por otra parte, gran variedad de planteamientos presentes en esta revista. Junto a estos autores de orientación etnográfica están también en la revista los que, como por lo general ocurría en *L'Amour de l'Art*, hacen lecturas en clave historiográfica de los datos arqueológicos, preocupándose por determinar cronologías, tipologías

116 Carl Einstein: *Sculptures melanésiennes*; *L'Amour de l'Art*, nº 8 1926, pp. 253-258, 10 ilustr. p. 258 (final del artículo)

117 Sirva como ejemplo del carácter exclusivamente “funcional” (en un sentido espiritual) con que Einstein identifica a estas obras de arte, el siguiente fragmento: “(...) Además las obras de arte permanecen naturalmente escondidas; sus tenedores guardan cuidadosamente secretas sus propiedades esenciales y su virtud mágica, que les confiere el poder. Es posible que esas obras de arte fueran destruidas tan a menudo porque habrían perdido su potencia mágica tras su empleo en las fiestas religiosas. Pero es también posible, que se prefiriera aniquilar esos objetos encantados antes que dejarlos en manos indeseables. / Pueden considerarse las estatuas de los ancestros como estancias del alma vagabunda”. *Ibidem*, p. 253

y difusiones, más que por establecer su sentido cultural y religioso profundo. Están además los críticos de arte como el propio Zervos que sitúan el sentido artístico-estético de las producciones de que se ocupan en primer plano. En unos u otros sentidos, la dedicación de la revista a las artes primevas es sistemática y aún más amplia que en *L'Amour de l'Art*. Como en esta, las artes “redescubiertas” -que comienzan entonces a difundirse entre el gran público por mucho que su presencia en los museos especializados fuera ya antigua- y en pleno proceso de recuperación arqueológica o etnológica, se presentan al hilo de exposiciones u otros acontecimientos, o simplemente como dossiers y monográficos sobre producciones que se sitúan siempre en relación a la sensibilidad contemporánea. Por lo tanto, exactamente igual que en la revista citada, el arte oriental, el precolombino, el griego arcaico y prehelénico, el mesopotámico, el arte protohistórico europeo, el paleolítico y algunas otras manifestaciones de aquellos estadios artísticos de las culturas que se consideraba conectaban especialmente con la sensibilidad propiciada por el arte moderno europeo, tuvieron una presencia constante en los *Cahiers d'Art* hasta el punto de llenar casi por completo algunos números o dedicar a algunas de esas manifestaciones números especiales exclusivos, como los dedicados respectivamente al arte griego y al mesopotámico. En cuanto al arte propiamente etnográfico procedente de culturas vivas de África y Oceanía principalmente, la dedicación de esta revista fue aún más extraordinaria, en cualquier caso mucho más importante que la de cualquier otro medio, baste pensar, por ejemplo, en los dos fascículos dedicados al arte africano o el consagrado a las artes de Oceanía sobre algunos de cuyos artículos se hablará más adelante. Por el contrario, la revista será mucho más parca en la presentación del arte europeo medieval.



Artes arcaicas en *Cahiers d'Art*: a, b) Jean Charbonneaux: Terre cuites chypriotes, de l'âge du cuivre à la fin de l'âge du bronze; n° 7 1929, pp. 299-302. Algunas páginas de imagen; c) Alfred Salmony: La sculpture en pierre de l'est de la steppe euroasiatique; n° 1-2 1932. Imagen de encabezamiento del artículo.

Esta intensa dedicación a las artes primevas, no está en *Cahiers d'Art* orientada al coleccionismo y a los amantes de las artes históricas y las antigüedades como en gran parte sí lo estaba en *L'Amour de l'Art*, sino al público y profesionales del arte contemporáneo moderno que era a quienes, como sabemos, la revista se dirigía en todos sus aspectos. Así, más que nunca, las artes primevas se constituyen en parte del arte contemporáneo, y ello en un doble sentido. Por una parte, se proponen como ejemplo cumplido para el arte inmerso en las búsquedas y preocupaciones que motivan las renovaciones modernas, tanto en lo formal como en lo expresivo y espiritual, por otra, la clase de placer estético que de su contemplación deriva y la nueva actitud exigida al espectador es equiparable en su total diversificación lingüística y su variedad de códigos formales y convenciones, completamente ajena al continuo de la tradición europea, a la propuesta desde el arte contemporáneo moderno y su eclosión de lenguajes. Lo que en *L'Amour de l'Art* eran atisbos muy esporádicos, en todo caso poco o nada argumentados, en los *Cahiers d'Art* se convierte en línea editorial consciente como demuestran las tesis sostenidas en este sentido por Christian Zervos en cada uno de sus artículos sobre estas producciones.

Intemporalidad de la condición primera del arte. Así, respecto al primer sentido antes indicado, ya tuvimos ocasión de ver cómo lo expresaba inequívocamente en “*Notas sobre la escultura contemporánea. Sobre la reciente exposición internacional de escultura.*” (1929) cuando alternaba imágenes de escultura de artes primevas con escultura contemporánea afeando las debilidades de esta última frente a las inapelables afirmaciones de la primera¹¹⁸. En cuanto al segundo sentido, la contemporaneidad estética de las artes primevas, Zervos lo constata de un modo muy directo con su comentario a una exposición del MOMA de Nueva York en “*Arte antiguo & Arte contemporáneo*” (1934), comentario interesante también por poner de relieve la plena apertura de la institución museística en Estados Unidos al arte moderno. Zervos da noticia de cómo las exposiciones que el Museum of Modern Art organiza con la intención de dar a conocer y hacer apreciar el arte moderno son tan relevantes como apreciadas por el público. Los responsables del museo, dice, aman profundamente el arte moderno y lo hacen amar a diferencia de lo que ocurre en Francia. “*Pero en Nueva York, como en varias ciudades norteamericanas, se conserva todavía la frescura de sentimiento, condición imprescindible que acerca al hombre a las obras realmente verdaderas.*”¹¹⁹ El artículo hace referencia a una exposición de arte precolombino y de hecho las tres páginas de imágenes que ofrece son de escultura de esas culturas, el texto, sin embargo, sirve como disculpa para extrapolaciones como la citada o, sobre todo, para establecer lazos, como reza su título, entre estas y en general las manifestaciones artísticas del pasado y las del presente. “*La finalidad de estas exposiciones es persuadir al público de que el arte moderno no es en absoluto producto de una generación espontánea que lo exhibiera como un harapo de extravagancia (...)*” con ellas, afirma Zervos, se muestra que el arte moderno ni es caprichoso ni carece de fundamento que, por el contrario, continúa y profundiza el espíritu de las creaciones de validez universal que ahora, gracias precisamente a su labor, occidente, otrora constreñido a los estrechos cauces de la tradición latina, es capaz de comprender. “*Ocurre, en efecto, que las reglas eternas descubiertas en las grandes épocas de la humanidad, han obsesionado, hace apenas algunos años, a muchos espíritus. (...) / Gracias a haber comprendido la belleza de las artes bárbaras nuestra generación se ha hecho con una nueva lengua, capaz de recuperar algunas verdaderas sensibilidades exhaustas desde hacía mucho por la frase hecha y la locución convenida.*”¹²⁰



Actualidad del arte primevo en Cahiers d'Art: Christian Zervos: “Arte antiguo & Arte contemporáneo”, Ref. en nota 119. 1ª página del artículo con el texto completo.

Para esto sirven, pues, estas exposiciones sobre arte antiguo de otras tradiciones intercaladas entre las del arte moderno, con ellas se forman los jóvenes artistas y la sensibilidad del público que puede apreciar “*el valor altamente artístico de los objetos creados por las poblaciones de la América antigua, generalmente considerados mucho más adecuados a la etnografía que al arte. (...) / El valor artístico de, por ejemplo, la cabeza de llama reproducida en esta página, en su grandeza, en su simplicidad, sobre todo en su humanidad, sobrepasa de lejos a las mejores obras de la escultura contemporánea que se quiere, a ejemplo de los pueblos*

118 Este importante artículo se comenta en diversas partes del estudio, su presentación más general se hizo en en anterior apartado: Capítulo 4; Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte.

119 Christian Zervos: *Art ancien & Art contemporain*; *Cahiers d'Art* nº 5-8 1934, p. 173-177, 15 ilustr., p.173

120 Ibídem, p. 173

primitivos, reducida a la expresión más simple. Estas no son sino tentativas estéticas más o menos logradas pero bastante frías, mientras que las esculturas antiguas tomadas como modelos están empapadas de profunda humanidad.” Zervos concreta, como vemos, una crítica, no estrictamente necesaria dado el carácter genérico de este texto, en la escultura contemporánea, no en la pintura a la que esta aproximación a las fuentes primigenias ofrecida por las artes “bárbaras” afecta de un modo lingüísticamente más mediado. Su consideración de la escultura moderna al tiempo deudora y limitada aprendiz de sus modelos primevos, no es una ocurrencia hallada para este artículo, estaba ya presente en el citado de 1929 y en otros, y explica sin duda su relativamente escasa dedicación al comentario de escultura contemporánea cuando era, sin embargo, un experto en la de algunas culturas antiguas a las que dedicó artículos y monografías. Pero si la escultura contemporánea, en cualquier caso más libre y próxima a la verdad plástica que sus predecesoras occidentales, carece del espíritu de sus modelos, entonces ¿por qué no ofrecer esos modelos como verdadera escultura del presente? Pues siendo estéticamente similares a las de producción contemporánea, a las que sirven de ejemplo, son además profundamente humanas, aportan sobre una estética igualmente admirable un plus de espíritu difícil de hallar para el hombre moderno en otro lugar.

Fluctuaciones entre la visión artística y la etnográfica. Zervos habla a menudo de un espíritu en el arte que importa más que la mera estética pero nunca se detiene a hablar de los aspectos y condiciones de uso concretas a que estuvieron destinadas las producciones que tanto admira; su “espíritu” tiene un carácter metafísico que, por otra parte, nunca explica utilizando la palabra más en su sentido adjetivo que sustantivo. Su consideración de la escultura contemporánea como excelente estéticamente, es decir, formalmente, pero desprovista del espíritu deseable, no atenta en absoluto contra la más alta autonomía del arte, no son los aspectos etnográficos los que le interesaban, decía, de las producciones precolombinas sino los artísticos. De aquellos nada tiene que decir pues son cuestiones circunstanciales que no afectan a la categoría artística, la obra de arte “primitiva” afecta a la actual exclusivamente desde la estética, desde las verdades plásticas, pues su espíritu no es transferible: si el escultor contemporáneo, parece sugerir Zervos, capaz de emular esas verdades no puede, en cambio, aportar aquella intensidad espiritual, es porque o él mismo o tal vez la propia época moderna carecen de esa posibilidad¹²¹ Queda así indicada la posición de Cahiers d’Art ante un primitivismo que se postula en definitiva formalista del que en la práctica se excluye la más profunda y perturbadora influencia derivada de los vínculos entre arte y vida que, mediante su uso, cada una de esas lejanas producciones artísticas establecía. La visión etnográfica iniciada por Documents invertirá completamente estos términos, pero la crítica “modernista” los mantendrá -con una inconcreción equiparable a la de Zervos-, precisamente hasta otra exposición en el MOMA de Nueva York, ciertamente más célebre que la que daba lugar e inicio a este comentario: *“El primitivismo en el Arte del siglo XX. Afinidades entre arte Tribal y Moderno.”*¹²² (1984); la célebre exposición y catálogo de William Rubin que supuso al mismo tiempo la culminación y la crisis definitiva de tal lectura moderna.

La posición personal de Christian Zervos marca el gran interés de su revista por esas artes que él llama “bárbaras” “primitivas” y de otras formas, pero no elimina importantes matices -como sabemos siempre supo atraer a su publicación opiniones divergentes e incluso opuestas a las suyas. Precisamente Georges-Henri Rivière, reconocido etnógrafo vinculado a la dirección del Musée d’Ethnographie de Trocadéro (el futuro Musée de l’Homme) que será más adelante un elemento fundamental en la configuración de

121 Se trataron desde otros puntos de vista estas cuestiones en el comentario a “Notas sobre la escultura contemporánea.” Se comentaban entonces ciertas añoranzas expresadas por el crítico a cerca de un cierto estado informe y de libertad precultural que habría aportado y permitido esa energía y espiritualidad sin cortapisas de que es incapaz el cultivado artista contemporáneo. Ver en Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte.*

122 La exposición y los textos de su catálogo reavivaron el debate sobre el sentido del primitivismo en el arte y dieron inicio a una línea crítica sobre los términos formalistas y eurocéntricos en que siempre se planteó la cuestión. Se considera un hito en el criticismo artístico asentado sobre el debate modernidad-posmodernidad. La referencia del catálogo de la exposición es la siguiente: William Stanley Rubin (ed.): *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern; (Catálogo de exposición)* Museum of Modern Art, Nueva York 1984

Documents además de un colaborador muy activo de la revista, asumirá durante los primeros años de *Cahiers d'Art* varias colaboraciones sobre artes arqueológicas y etnográficas. El mismo año en que aparece la revista, publica “*Arqueologismos*” (1926), más que un artículo, una declaración de intenciones sobre la nueva relevancia y actualidad de las artes primevas. Precediendo a dos páginas de escultura africana, oceánica y filipina, H.-Rivière anuncia en un texto tan breve como interesante para el asunto que se está tratando, su posición, la de un científico que introduce en el mundo del arte su objeto de estudio, lo que tan significativamente llama arqueologías como mejor término para aludir a una forma distinta de entender y recuperar el arte. “*Bajo los cimientos del Partenón de Maurras y de Winckelmann, reposaban los Korés de sonrisa Kehmer; la arqueología los ha despertado, la arqueología que ha conmocionado los museos. Hija parricida del humanismo, preside las excavaciones que nos muestran las dinastías Ttinitas, la América precolombina, los antiguos imperios de China; en Minos, si arranca su aureola de leyendas, es para devolverle a los palacios, sus tesoros, sus frescos. / Ya no vamos, pues, al museo como iban nuestros padres. Si Louis Aragon y Jean Lurçat volvieran a pasear por Madrid su sombrero de copa y su bombín, desatenderían el Prado pero se aplicarían en la búsqueda de Altamira.*”¹²³ La arqueología y en un sentido amplio las ciencias ocupadas en la recuperación de las culturas desaparecidas, distantes y ajenas, surgieron del afán universalista del humanismo como una curiosidad por la diversidad humana similar a la manifestada por otras realidades naturales; podía mantenerse en el museo como curiosidad que confirmaba lo acertado del ideal razonable, de la catalogación y ordenamiento del mundo. Pero la rebelión es manifiesta, su bárbaro ejemplo sustituye al debido a los maestros y ahora ellos son los “antiguos” y su papel ha devenido tan relevante como opuesto en su desordenada variedad al que aquellos habitantes del Prado tuvieron: “*Es en los museos donde nuestros padres convocaban a los modernos a comparecer ante los antiguos, es allí, todavía, donde nosotros convocamos a los antiguos a comparecer ante los modernos: lo uno y lo otro es equivalente.*” Para contribuir a la búsqueda emprendida por el arte, *Cahiers d'Art* se propone, afirma H.-Rivière, ofrecer documentos de tomados de civilizaciones diversas, “*Y aquellos que creían remontarse hasta las fuentes encontrarán la nube...*”¹²⁴



Actualidad del arte primevo en *Cahiers d'Art*: “*Arqueologismos*”, Ref. en nota 123, 1926. 1ª página del artículo con el texto del mismo completo.

Esa idea de que el contenido del “museo” había cambiado, de que tanto el poeta como el artista contemporáneo cambiaban con gusto el museo del Prado por el “museo” de Altamira, los antiguos del primero por los antiguos del segundo, implicaba admitir que el arte no era ni una cuestión sujeta a progresos y mejoras evolutivas como quisieran los “modernistas”, ni tampoco, ciertamente, una supuesta perfección que se alcanza y se fija como determinaron academias y romanticismos clasicistas, y pretendían eternizar los tradicionalistas modernos. Las artes primevas demostraban en cada descubrimiento hasta qué punto el arte se cumple plenamente en no importa que época o latitud y al margen del desarrollo técnico o la sofisticación cultural. Esto es lo que expresaba claramente, ya en el cuarto número de la

123 George Henri Rivière: *Archeologismes*; *Cahiers d'Art* n° 7 1926, pp. 177-180, 9 ilustr., p. 177

124 Ibídem, p. 177

revista, Jean Cassou en “Pinturas de los tiempos prehistóricos.” (1926): “*¡Descorazonadoras maravillas! Los primeros trazos de pinturas llevados a la superficie de nuestro planeta, nos dan la idea de un logro absoluto, un logro como el de asirios o chinos, o como el de Ingres. En arte las civilizaciones se suceden y se eclipsan pero dejando iguales logros. Podríamos ir tan lejos como sea imaginable y no sobrepasaríamos la perfección inscrita en las grutas de Altamira o la Dordogne.*”¹²⁵ Cassou expresa así muy claramente el modo en que el entorno de *Cahiers d'Art*, por muchos matices personales que puedan encontrarse, asume las artes primevas en relación a las contemporáneas o, simplemente, cual fue su consideración del arte como actividad humana.



Arte paleolítico en *Cahiers d'Art*, Ref. en nota 125, 1926. El arte como un continuo del espíritu humano, no como progreso.

cada vez más sutiles. Hemos complicado hasta el infinito los instrumentos mediante los cuales defendemos y satisfacemos nuestros intereses físicos; los hemos eludido hasta el punto de no poder reconocerlos, bajo mil pretextos morales. Pero un medio permanece, perpetuamente igual a sí mismo, que nos permite escapar a esta forzada influencia de lo artificial: el arte. (...) En los tiempos del Paleolítico como en los nuestros, el arte aporta liberación y un conocimiento de las cosas directo y simple que hay que llamar verdadero.”¹²⁶

El arte en libertad que proporciona en una inacabable variedad de manifestaciones el mosaico cultural de la humanidad, es el corazón de ese nuevo humanismo, pues forma parte de su esencia evitar lo artificial y preferir lo que atañe a la naturaleza humana. Estas idílicas pero resistentes convicciones difieren de las ya indicadas sostenidas desde *Documents*, orientadas a la disolución del “orgullo antropocéntrico” en el continuo de lo real, en la verdadera existencia indiferenciada que el ideal humanista nunca quiso admitir. Por ello, mientras en *Cahiers d'Art* se tiende a minimizar los elementos antropológicos del arte, la dimensión ritual y mística que anima las producciones primevas y que las aproxima, precisamente, a un trato indiferenciado entre hombre y naturaleza, entre ideal y terror, en *Documents* se pone el acento en ellas y se evita desligar la actividad artística de tales funciones, se asume el desorden fundamental de que el arte es manifestación clarividente. Pero, por otra parte, esta acepción humanista de los *Cahiers d'Art* se distancia igualmente de determinados mitos vanguardistas como los argumentados desde *L'Esprit Nouveau* con su concepto evolucionista

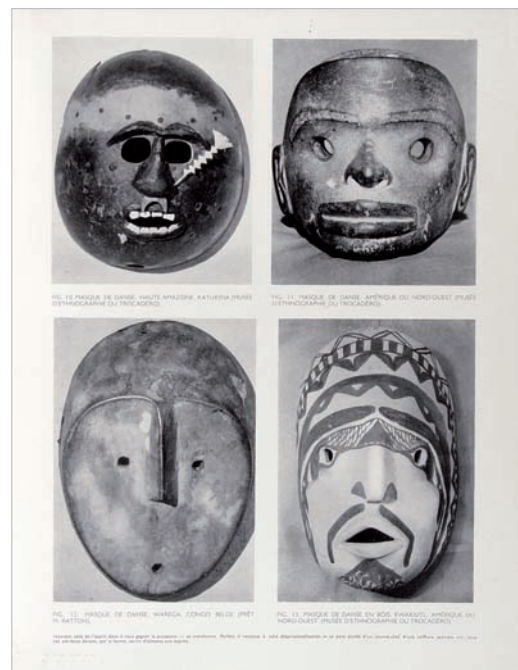
Etnografía y humanismo. Cuando G.-H. Rivière desde su punto de vista etnográfico, a caballo entre las ciencias positivas y las ciencias del hombre, hablaba de revuelta contra el humanismo hacía referencia a la tradición humanista europea asentada en determinadas instituciones y modos culturales, y en arte sobre el clasicismo y sus deformaciones académicas. No iba más allá, ese papel verdaderamente antihumanista lo asumirían surrealistas y batallianos, en *Cahiers d'Art*, tanto él como en Zervos y sus colaboradores, el humanismo entendido en su profundo sentido antropocéntrico no solo sigue presente sino que se renueva precisamente con la ampliación espacio-temporal promovida por su interés hacia las culturas y artes lejanas en ambas dimensiones. El hombre siempre estuvo ahí, parecen decir, su fuerza espiritual siempre supo manifestarse con el mismo impulso, su pensamiento siempre fue el correcto y no necesitó las comodidades y refinamientos del presente occidental para mostrarse en toda su plenitud. “*Nuestro organismo se prolonga en vehículos*

125 Jean Cassou: *Peintures des temps préhistoriques*; *Cahiers d'Art* nº 4 1926, pp. 70-71, 3 ilustr., p. 70

126 *Ibidem*, p. 71

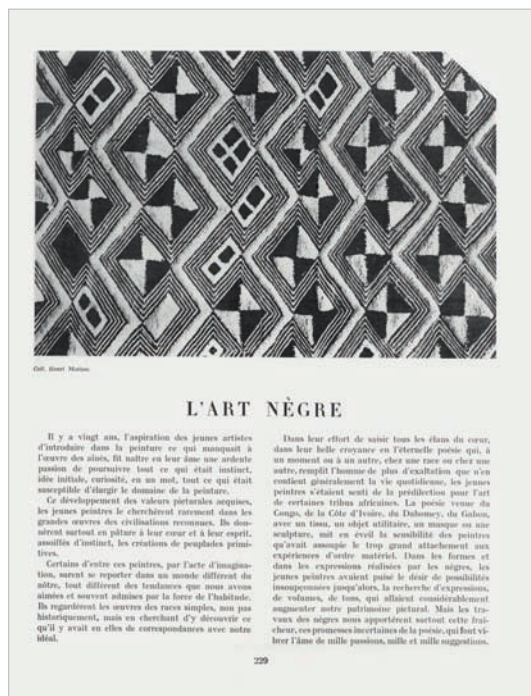
de la cultura en el que, recordemos, el momento moderno y occidental del que la máquina era quintaesencia, constituía la cumbre del desarrollo humano ante el cual otras tradiciones debían ceder; aunque bien es cierto que Le Corbusier contradice este discurso en llegado al arte y la arquitectura, entonces su funcionalismo se queda en el umbral ante las “puras creaciones del espíritu”, cuya quintaesencia y máxima expresión del espíritu es el Partenón. Otros maquinismos y racionalismos como el constructivismo o muchas de las corrientes abstractas geométricas, holandesas, bauhasianas o parisinas, se alejan igualmente del espiritualismo humanista que animó a la revista de Christian Zervos que preferirá la inmersión en las oscuridades humanas emprendida por el surrealismo, al fin y al cabo no tan ajenas a las presentadas a menudo por las artes primevas, antes que los excesos racionalistas de la abstracción sintética geométrica.

Siendo muchos los textos que, como los que se acaban de comentar, establecen de forma explícita la ideología que anima a la revista a cerca del arte primevo, y por extensión del arte sin más, la abundancia de artículos sobre esas artes contiene más a menudo estudios de especialistas que aportan desde sus distintas disciplinas: historia del arte, arqueología, etnografía visiones que pueden incidir más o menos en los aspectos artísticos, históricos o culturales de las producciones que comentan, pero que coinciden, y en esto la mano de Christian Zervos es evidente, en la elección de objetos de arte casi siempre muy arcaicos dentro de sus respectivas culturas y muy a menudo primicias arqueológicas procedentes de campañas o de recalificaciones científicas recientes. Por interesantes que sean en su contenido y en su presentación, no puede hacerse aquí la presentación que merecerían, nos remitimos a los sumarios presentados en anexos para conocer, al menos, sus temáticas y extensión. Cabe decir de forma muy general respecto a todos ellos que aunque no contribuyan de manera expresa a las argumentaciones estéticas de la revista, suponen de hecho el aval científico de las mismas; a Zervos había de interesarle que vieran la luz en su revista las producciones más antiguas de Etruria, Chipre o las estepas euroasiáticas, por ejemplo, pues se trata siempre, en el sentido arriba indicado, de grandes obras “contemporáneas”. Convoca entonces a los más reconocidos especialistas: El abate Henri Breuil presenta el arte rupestre esquemático del levante español y de la prehistoria africana; Léo Frobenius aporta su conocimiento sobre el arte prehistórico y actual de África; Léonhard Adam trae primicias impresionantes del arte antiguo y tribal de América del Norte; Joseph Strzygowski se centra en la novedad del arte eslavo y sobre todo del reciente descubrimiento de la Nave Oseberg; Hans Mühlestein insiste en su visión entre cósmica y nietzcheriana del arte y la cultura; Jean Babelon, G.-Henri Rivière o André Schaeffner, colegas en Musée d’Ethnographie, dan cuenta de novedades arqueológicas del oriente próximo o sacan a la luz producciones conservadas en los museos, como también harían, entre otros, Jean Charbonneaux o Georges Salles, conservadores del Musée du Louvre. La lista continuaría, pero lo que interesa constatar una vez más es que al margen de la orientación de los textos, siempre por otra



Actualidad del arte primevo en Cahiers d'Art: a) Artículo del Abate Breuil, nº 3 1930; b) Máscaras rituales diversas en: C. Sachs: La Danse Sacrée; nº 5-8 1934, pp. 158-164, p. 161.

parte de interés y por lo general menos rígidamente historiográficos que los habituales de *L'Amour de l'Art*, las imágenes, a las que se les concede siempre una importancia protagonista, conectaban inmediatamente con el espectador educado en el arte moderno, presentándose de hecho como parte de la sensibilidad contemporánea.



Christian Zervos: "El arte negro", Ref. en nota 128. 1ª página del artículo. Único dedicado específicamente a este arte por su autor.

en este número, lo hace con un texto que, encabezado por un refinado diseño textil geométrico, antecede a una larga serie de 23 imágenes de piezas principalmente escultóricas pertenecientes a museos y a artistas (Matisse, Picasso, p. ej.). En él explica lo que, hacía ya 20 años, supuso para los jóvenes ansiosos a recuperar la libertad y el instinto que faltaba a sus mayores, el encuentro con el arte africano. *"Algunos de estos pintores, afirma Zervos, por acto de imaginación, supieron trasladarse a un mundo distinto del nuestro, totalmente diferente de las tendencias que nos gustaron y a menudo admitimos por la fuerza de la costumbre. Miraron las obras de las razas simples, no históricamente, sino procurando descubrir allí lo que en ellas había de correspondencias con nuestro ideal."*¹²⁷ La vuelta a esas fuentes ha sido constante siempre que lo importante fueran *"los impulsos del corazón, la hermosa creencia en la poesía eterna que, en un momento u otro, en una raza o en otra, colma al hombre con una exaltación de la que generalmente carece la vida diaria, los jóvenes pintores habían sentido la predilección por el arte de ciertas tribus africanas."* Aquel descubrimiento liberador de los instintos que permiten conocer *"las profundidades de nuestro ser"*, lo fue para toda una generación de artistas y de amantes del arte que desde entonces mantienen la misma pasión por aquellos objetos de las tribus africanas. Pasión ahora renovada y acrecentada con otros descubrimientos: *"(...) lo que se produjo hace veinte años, con las esculturas negras, es lo que ocurre actualmente con el arte melanesio o el precolombino a los cuales no pedimos una inspiración directa, sino relaciones de sensibilidad."*¹²⁹ Estas producciones artísticas pertenecen, afirma el crítico, de

Los monográficos sobre artes de África y Oceanía. Si nos vamos a detener, en cambio, en algunos artículos muy destacados aparecidos en los números especiales dedicados a África y Oceanía y en los números monográficos dedicados por Zervos a Grecia y Mesopotamia. Sin esperar mucho, ya en 1927 su segundo año de existencia, *Cahiers d'Art* hace justicia a la reconocida ascendencia del arte africano en el desarrollo del arte moderno, dedicándole buena parte de un número doble titulado genéricamente "Arte africano" El catálogo de imágenes en él presentadas es extraordinario por la variedad de las manifestaciones artísticas ofrecida: telas esculturas, objetos de uso, arquitectura, música, leyendas. De hecho algunas de ellas aparecieron reproducidas en el catálogo de la exposición de 1984 antes citada, llevadas concretamente por Rosalind Krauss como formando parte del imaginario visual del que surgieron determinadas obras contemporáneas, especialmente de Giacometti.¹²⁷ *"El arte negro"* (1927) de Christian Zervos es el artículo que abre la serie dedicada a África

127 La autora norteamericana efectúa en varios artículos y ensayos confrontaciones entre obras etnográficas y contemporáneas. Así, por ejemplo, en *"Giacometti"*, su participación en el catálogo de *"El primitivismo en el siglo XX"*, se reproducen fotografías etnográficas que fueron publicadas en *Cahiers d'Art* (en *Architectures nègres* de Gide y en *Illes Marquises de Level*) confrontándolas con obras del escultor suizo. Rosalind Krauss: Giacometti; en William Stanley Rubin (ed.): *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern; (Catálogo de exposición)* Museum of Modern Art, Nueva York 1984, pp. 502-529

128 Christian Zervos: *L'art nègre; Cahiers d'Art* n° 7-8 1927, pp. 229-247, 24 ilust., p. 229

129 Ibidem, p. 230

pleno derecho al mundo del arte y la poesía, deben situarse entre las más admirables obras del pasado y ser rescatadas definitivamente “*del dominio de la curiosidad, para hacerle ocupar su lugar, tranquilamente, en la historia de la civilización humana.*” El reconocimiento de Zervos hacia estas artes no puede ser más franco ni más escorado hacia la estética de la forma típicamente occidental y moderna, la mirada de Zervos rescata aquellas producciones de toda mácula espuria, de todo uso y contaminación, para introducirlas en el mundo ideal de la belleza sin tiempo. La semilla dejada en el arte moderno por el arte africano ha dado frutos largamente, ahora, al margen de que esos frutos puedan continuar recogiendo, pues otras artes se han sumado a las africanas, solo resta colocar a estas artes primeras en el lugar en que finalmente la sensibilidad contemporánea -“*esa suerte de reconciliación inteligente que es privativa de nuestra generación*”- les está de hecho asignando, junto a otras culminaciones artísticas: “*Los logros negros nos proporcionan un placer de calidad que no se podría encontrar en las creaciones de ninguna otra raza.*”

Tras esta nueva muestra zerviana de un interés por las artes primevas sin límites, al tiempo que intelectualmente confuso, donde *liberación del instinto* reviste un carácter meramente estético: *placer de calidad*, Georges Salles, conservador del Musée du Louvre que había ofrecido ya en la revista un artículo sobre las esculturas de la Isla de Pascua, insiste en la vinculación entre arte africano y moderno proponiendo a lo largo de once páginas una sucesión, primero de obras africanas, después,



André Gide: “Arquitecturas negras”, Ref. en nota 130. Ilustración que encabeza el artículo.

sin solución de continuidad de obras de Picasso (*Les Demoiselles d'Avignon*), Derain y Matisse. Uno de los artículos presentados en este fascículo dedicado a África visualmente mas bellos e impactantes es “*Arquitecturas Negras*” de André Gide en el que mediante doce excelentes fotografías extraídas del film “*Voyage au Congo*”, se muestran diversas tipologías arquitectónicas de la región del Chad y Camerún de una intensidad escultórica que evidentemente Giacometti no pudo dejar escapar en su escultura horizontal. Antes que poner de relieve la dimensión pintoresca y folklórica de estas construcciones, las imágenes realzan su contundencia formal y refinamiento constructivo y material, incluso aspectos urbanísticos que afectan a la distribución y partes de las cabañas. André Gide confía efectivamente en la belleza de las imágenes que aporta y se limita a un breve texto escrito en primera persona del que transcribimos el comienzo: “...*Llegamos hacia el atardecer ante las primeras casas obús. Es una pequeña aldea próxima a la confluencia de los dos brazos del Logone. Me asombra que los pocos y raros viajeros que han hablado ya de este país, de estos poblados y estas cabañas no hayan creído necesario señalar otra cosa que su “extrañeza”. La cabaña de los Massas no se parece a ninguna otra, es cierto; pero no es solamente extraña, es “bella”; y no es tanto su extrañeza como su belleza lo que me emociona. Una belleza tan perfecta, tan cumplida, que parece enteramente natural.*”¹³⁰

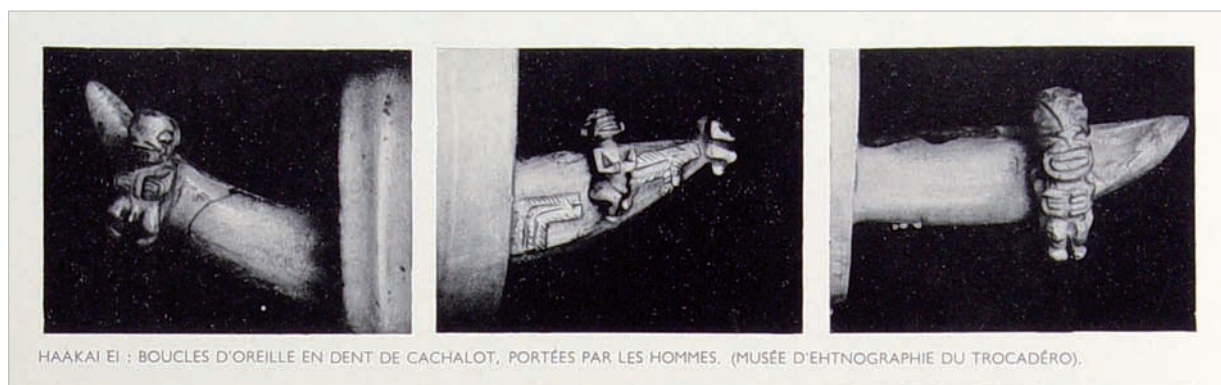
Tres años más tarde, en 1930, se le dedica a África un nuevo número doble, en esta ocasión de forma exclusiva, centrado en la *Expedición Frobenius 1928-1930*, como pocos años mas tarde hará *Minotaure* en su segundo número con la expedición *Misión Dakar-Djibouti 1931-1933*. El carácter científico del documento queda bien reflejado en los nombres consignados en el título del fascículo: “*África, Léo*

130 André Gide: *Architectures nègres*; *Cahiers d'Art* nº 7-8 1927, pp. 262-267, 12 ilustr., p. 263

Frobenius y Henri Breuil”, el primero un etnólogo y arqueólogo alemán pionero en los estudios africanos, en los cuales fue considerado uno de los máximos referentes, como también lo fuera el segundo, padre de la investigación de campo y los primeros estudios sobre arte paleolítico y otros aspectos de la prehistoria. Así pues es la prehistoria africana representada por las pinturas rupestres de Sudáfrica y Rodesia que se estaban descubriendo en ese momento, lo que principalmente ocupa este número especial dedicado a África pero también a la prehistoria, pues como es sabido la tipología de estas manifestaciones es sorprendentemente similar a las del norte del continente y a las del levante español y cuenca mediterránea francesa. La parte más extraordinaria era sin duda la que abría el fascículo: “*Catálogo de copias de las pinturas rupestres de la expedición Frobenius 1928-1930*”, aunque una primicia de estas transcripciones dibujísticas de los originales rupestres ya había sido ofrecida en la revista por el propio Frobenius justamente un año antes con el título “*El arte de la silueta*”.



Leo Frobenius: *L'art de la silhouette*; Cahiers d'Art n° 8-9 1929, p. 397. Arte rupestre africano.



Arte de Oceanía en Cahiers d'Art. Michel Leiris: *L'art des Iles Marquises*; Cahiers d'Art n° 5-8 1934, pp. 185-192, 17 ilustr. Aunque tardío se trata de uno de los grandes artículos sobre arte oceánico entre los publicados por la revista. El texto antropológico de Leiris está fuerte y bellamente ilustrado. Leiris, como hiciera Level en 1929, augura un final inminente a aquellos pueblos entristecidos y caídos irremisiblemente en la más absoluta atonía. Ilustración con adornos de oreja aparecida en la página 186.

Mucho mayor interés directo para la escultura y el arte de actualidad debió tener el número doble dedicado a las artes tribales más asombroso y ambicioso, el titulado en portada “*Fascículo consagrado al arte de los oceánicos*.” (1929) En este fascículo los estudios científicos de raíz etnográfica sobre las producciones artísticas y sus determinantes culturales de diversas partes de Oceanía, coexisten con otros puntos de vista que analizan aquellas producciones de cara al arte contemporáneo. Baste reparar en los primeros artículos, destinados precisamente a establecer nexos entre las preocupaciones del arte más actual, claramente el surrealismo, y las difícilmente asumibles desde un punto de vista meramente formal, producciones oceánicas. Christian Zervos, abundando en opiniones y consejos a los artistas del presente que ya conocemos, abre el cuadernillo con “*Obras de arte oceánicas e inquietudes de hoy*”, a continuación Tristan Tzara –gran coleccionista de estas artes- declara en “*El arte y Oceanía*.” el ineludible interés que por estas artes tienen los artistas del momento y, finalmente en esta parte más especulativa del fascículo, Eckart Von Sydow, colaborador en *Documents* y autor de “*Arte y religión en los pueblos primitivos*” (1926) o de “*Arte primitivo y psicoanálisis*”¹³¹ (1927), hace la presentación general del arte

131 Von Sydow, Eckart: *Kunst und Religion der Naturvölker*; Gerhard Stalling, Oldenburg 1926; Von Sydow, Eckart: *Primitive Kunst und Psychoanalyse*. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der Bildenden Künste der Naturvölker; Leipzig - Wien - Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1927.

de Oceanía y es a su vez presentado como autor del citado *Arte primitivo y psicoanálisis*. Tras estas intervenciones que constatan la actualidad y pertinencia de estas enigmáticas y elementales producciones artísticas, se suceden una serie de estudios particulares sobre el arte de diversos archipiélagos e islas: Nueva Guinea, Islas Salomón, Nuevas Hébridas, Nueva Caledonia, etc. Entre ellos, nos vamos a detener en el firmado por André Level “*Islas Marquesas*”, algunas de cuyas imágenes fueron reproducidas también en “*El primitivismo en el Arte del siglo XX. Afinidades entre arte Tribal y Moderno*.”¹³² (1984), el texto tiene un carácter divulgativo en el que en todo caso se pone de manifiesto algo en coinciden las interpretaciones occidentales del arte y los rituales de todos los pueblos presentados, un temor primordial y supersticioso que embarga completamente sus manifestaciones artístico-religiosas. “*Miedo de la noche, de los espíritus, de los resucitados. El dios protector estuvo mezclado con todos los actos de la vida diaria. Figuraba sobre la proa de las barcas, sobre las asas de los recipientes alargados donde se sirven los alimentos, sobre los ornamentos corporales: pechinas, discos de oreja donde aparece minúsculo, sobre el palo del peregrino, sobre el alto bastón del jefe, sobre el mango del abanico donde su efigie, varias veces repetida, presenta refinamientos dignos del asa de una pantalla china, sobre el soporte de pies que atado a un largo bambú, forma el zanco.*”¹³³ Y esta clase de pequeños objetos de uso cotidiano son, tras una serie de esculturas, los presentados en las imágenes: recipientes, mangos de abanicos, zancos, pendientes, pertenecientes a museos como el Trocadero, pero también a colecciones privadas como las de Tristan Tzara o André Breton. Al margen de los aspectos más profundos de su potencial influencia sobre la mentalidad del artista occidental —el arte estaría en cada objeto manipulado espiritualmente por el hombre—, no cabe duda, dando nuevamente la razón a Rosalind Krauss, de que ya desde el punto de vista morfológico, las afinidades con obras contemporáneas tanto de pintura como más específicamente de escultura es clara. Level finaliza su artículo lamentando la inminente desaparición de este pueblo ante su absoluta incapacidad para asumir las nuevas normas impuestas por los blancos¹³⁴.



FIG. 1. CHAPEAU EN BOIS. HAIDA OU TINKIT. (TOUTES LES PHOTOGRAPHES DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES PAR MISS BÉRENICE ABBOTT, PARIS-NEW YORK, POUR LES «CAHIERS D'ART».)



FIG. 2. KATITE GAUCHES. FIGURE D'HOMME ACCROCHÉ HAIDA. À DROITE: PIEDS DE LA FIGURE 1.

Arte de América del Norte en Cahiers d'Art, Ref. en nota 135. a) Ilustración en cabecera de la 1ª página del artículo; b) Una de las contundentes página interiores.

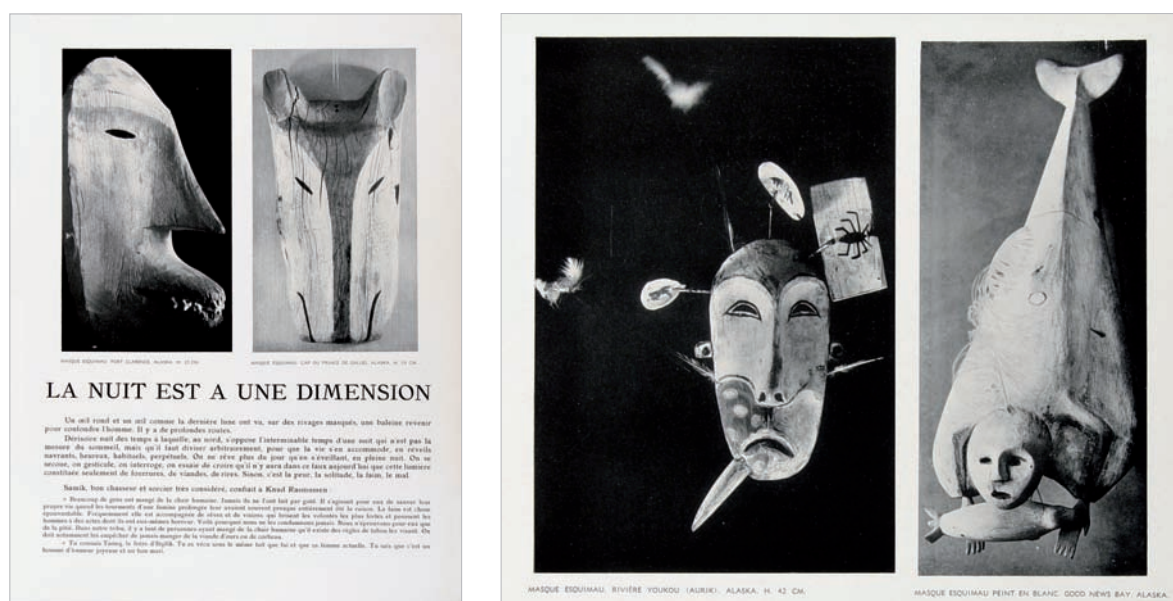
Arte Inuit, la última adquisición. Hubo varios artículos más dedicados al arte africano aparecidos en diversos momentos, entre los que cabe resaltar otra participación de Eckart Von Sydow en esta ocasión sobre la escultura Malgache y, especialmente, el apéndice al número especial dedicado a Picasso en 1932, titulado “Benin”, donde se presentan con mucha amplitud los bronce a la cera perdida que, como se vio más arriba, ya hubo ocasión de conocer a través de *L'Amour de l'Art* en 1927. Más novedad para el

132 William Stanley Rubin (ed.): *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*; (Catálogo de exposición) Museum of Modern Art, Nueva York 1984

133 André Level: *Illes Marqueses*; *Cahiers d'Art* nº 4 1929, pp. 105-107, 16 ilustr., p. 106

134 “Sus espíritus demasiado impresionables, amigos de los placeres, del largo ocio y que no podían soportar, bajo el clima más benigno del mundo, freno de las necesidades materiales a satisfacer, sufriendo la ruptura de sus tradiciones guerreras y los roces, no sólo los más graves sino también los más leves, que producían en su vida los contactos extranjeros, se dejaron deslizar hacia la obsesión por la muerte que diezmaba a sus tribus y su desaliento aceleró aún la ruina de los preciosos dones que les habían sido concedidos y de sus existencias mismas.” *Ibidem*, p. 106

público de la época presentaban unas producciones que aunque conocidas, comienzan a difundirse ya en los años 30: el arte de las tribus originarias de América de Norte y el arte esquimal o Inuit. En 1934 *Cahiers d'Art* publica “Esculturas en madera de América del noroeste”, artículo debido al antropólogo alemán Leonhard Adam que tras dar noticia de un estudio antropológico completo realizado en Estados Unidos desde finales del siglo anterior por el profesor de la Universidad de Columbia Franz Boas, en el que parece basarse, describe minuciosamente iconografías y tipologías. Así, sin efectuar valoración artística alguna, el extraordinario soporte visual del artículo tiene como único acompañamiento unas minuciosas descripciones sobre su sentido ritual y las iconografías que contiene cada una de las obras presentadas: “La escultura reproducida justo a la derecha es un pilar de tótem de los Bella Coola (*Bilxula*). La figura inferior representa un águila o bien el pájaro fabuloso que batiendo las alas, trae la tormenta; la figura superior, no me aventuro a determinarla con alguna seguridad.”¹³⁵ De nuevo hay que pensar en una implicación personal del director de la revista que era quien tomaba la decisión última no solo sobre lo publicado sino también sobre la selección de imágenes y su concreta puesta en página, en este caso hubo de ser consciente del poder plástico y visual de estos tótems y figuras presentados con una calidad fotográfica poco común, pues su despliegue en la revista es muy destacado. Ciertamente la contundencia escultórica de esas poderosas obras en madera lo justificaba. Respecto al arte Inuit, es como en el caso anterior, también *Cahiers d'Art* uno de los pocos medios que dará cuenta de él, aunque muy escasamente. Sorprende, efectivamente, la escasez de imágenes y estudios de un arte que debía forzosamente resultar fascinante a los surrealistas, un arte en el que la mezcla heteróclita de representaciones, objetos, colores y materiales daba lugar a una poesía visual de refinada sutileza, intensa y más onírica que tenebrosa. Es sabido que el entorno surrealista estuvo interesado por estos objetos que recibieron en la época el nombre genérico de “eskimos”, pero lo cierto es que en el primer lustro de los años treinta las máscaras narrativas y temáticas de los pueblos Yupik de Alaska no parecen figurar todavía en sus colecciones.

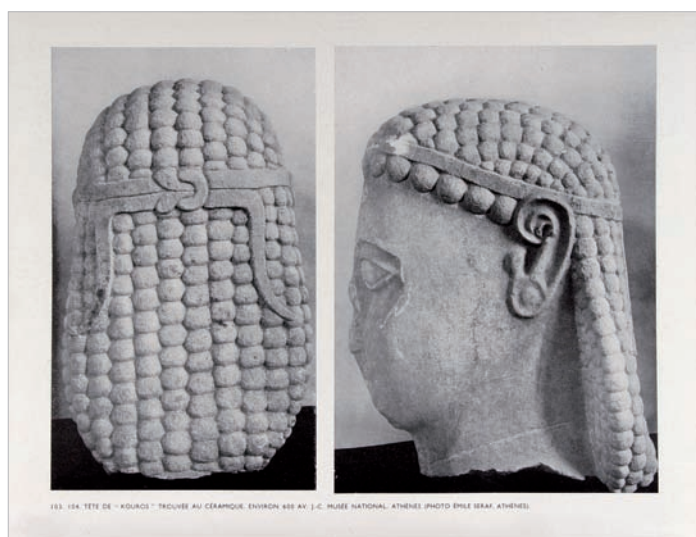


Arte Inuit en *Cahiers d'Art*, Ref. en nota 136. a) 1ª página del artículo con el comienzo del relato de Rasmussen; b) Página de imagen con las características máscaras inuit en una de sus primeras apariciones en revistas de arte de París.

En cualquier caso la primera, única y tímida manifestación en las revistas de este arte, tiene lugar precisamente en el primer número surrealista de los *Cahiers d'Art*, ya en 1935 y de la mano de un poeta, de Paul Eluard. “La noche es en una dimensión” presenta en imágenes sobre todo máscaras y objetos de los esquimales procedentes de diversos puntos de Alaska, pero también de otras poblaciones de la América del noroeste. Entre ellos destacan varias máscaras asimétricas y con muecas, muy características del arte

135 Leonhard Adam: *Sculptures en bois de l'Amérique du N. O.*; *Cahiers d'Art* nº 1-4 1934, p. 59-65, 10 ilustr., p. 59

inuit, entre ellas dos correspondientes a ese estilo absolutamente distinto a cuanto otros pueblos de similar estadio cultural, africanos, oceánicos o de Sudamérica, pudieran ofrecer. Apliques de plumas y representaciones de animales o seres humanos surgen y complementan el cuerpo principal de la máscara que se convierte en un complejo microcosmos o si se quiere en una auténtica narración que se desarrolla no sobre un trozo de madera sino ocupando todo un espacio en torno. El texto es tan literario como pueda esperarse y no entra en alusiones directas a estas obras pero a través de un largo extracto tomado de los relatos del explorador y antropólogo polar Knud Rasmussen consigue expresar muy efectivamente el duro enfrentamiento con la naturaleza y sus oscuridades, de donde surge, como en otras latitudes, este arte elemental, acentuando, sin embargo, su peculiar carácter entre alegre y burlón que a menudo le caracteriza. Según transcribe Eluard, un cazador y brujo esquimal le contó a Rasmussen cómo, cuando las hambrunas no daban otra elección, su pueblo se vio en ocasiones obligado a comer a los muertos; un conocido de ambos, hubo de matar a su mujer para sobrevivir. No era algo que les agradase y les daba un miedo insuperable hacerlo pues rompían los tabúes debidos a los muertos, que después volvían, como hizo la mujer de su común amigo, y no les dejaban vivir. Pero así debía ser para vivir: *“Si supieran, o extranjeros, el espanto que experimentamos en ciertos momentos comprenderían por qué nos gustan los festines, el canto y el baile.”*¹³⁶ Poco más tiene el poeta que añadir al intenso relato del explorador groenlandés, pero la coda del artículo aunque referida al ser humano enfrentado sin defensas a sí mismo, parece especialmente destinada a las obras artísticas que lo acompañan: *“Ni dominado, ni esclavizado, lo animado se mezcla con lo inanimado, confunden su realidad, forjan su peso y olvidan. A partir de esta muerte y en su misma estela, todo rejuvenece.”*¹³⁷



Christian Zervos y el primer arte griego, Ref. en nota 138. Páginas del número consagrado al arte griego: a) Extraño objeto micénico; b) Cabeza de kouros.

Recapitulaciones de Christian Zervos: Grecia y el Sumer. Dejemos que el propio director de la revista que de un modo más sistemático y consciente quiso poner en relación artes “primitivas” y arte moderno, cierre este recorrido por la presencia y tratamiento de las artes primevas en *Cahiers d'Art*. *“El entusiasmo justificado pero no demasiado exclusivo de nuestra generación, por las artes erróneamente denominadas salvajes, ocupa desde hace largo tiempo un considerable espacio en nuestras preocupaciones plásticas. Hemos sentido profundamente el gusto por las razas primitivas y próximas a la naturaleza. Pero no eran solamente las formas y los planos esculturales de los fetiches africanos o polinesios lo que nos atraía; era el espíritu que se desprendía de ellos lo que nos era más querido. Eso era lo que más nos encantaba; a nosotros, que amamos*

136 Paul Eluard: *La nuit est a une dimension*; *Cahiers d'Art* n° 5-6 1935, pp. 99-101, 113, 13 ilustr., p. 100. Este fragmento pertenece a Knud Rasmussen: *Du Groenland au Pacifique. Deux ans d'intimité avec des tribus d'Esquimaux inconnus*; Plon, París 1929

137 Ibídem, p. 100

*la perfección plástica, que mantenemos la idea de huir de la práctica obsoleta y que queremos una vida más intensa derivada de lo especulativo al mismo tiempo que de la intuición. / Muchos artistas obtuvieron de las esculturas de los africanos y de los polinesios vivas satisfacciones. Y esto desde distintos puntos de vista. Encontraban en ellas una confirmación de sus investigaciones plásticas, el instinto en su acción más directa, una satisfacción para su necesidad de escapar por el sueño, de los límites cotidianos.*¹³⁸ Esta recapitulación sobre un proceso plenamente cumplido incluso desde la responsabilidad que como difusor de esas artes a través de su revista, le correspondía, constituye el inicio de su introducción a un gran dossier de imágenes del arte griego desde la prehistoria hasta finales del siglo VI a.C., constituido por toda clase de artefactos: utensilios, monedas, estatuas, máscaras votivas, estelas, vasos, etc., de procedencia generalmente arqueológica. Tras ella, Zervos se lamenta de que la espléndida vitalidad de las artes “primitivas” propiciase la indiferencia hacia otras culturas, en particular las denominadas clásicas, aunque no se extraña al considerar “*el arte griego del final del período clásico que se complace en mostrarnos las posesiones del academicismo*” Ese arte no podía responder, afirma, a las exigencias completamente nuevas de su generación, y culpa directamente a la tradición historiográfica de tergiversar el sentido del arte griego, eligiendo y ofreciendo de él únicamente cuanto de más caduco pudiera contener¹³⁹. Surge entonces desde los “modernismos”, justificada pero equivocadamente, un movimiento de reacción que desecha todo cuanto la tradición griega ofrecía. “*A menudo (los “modernistas” miraban del lado de los pueblos primitivos, pero era más por hábito que por convicción. Algunos de ellos se vincularon celosamente a la realidad más banal, si es que no se alucinaban con los misterios del sueño y del subconsciente. Todos estos artistas y poetas se creían en el deber de defender lo moderno y de tachar de falsa la superioridad del arte helénico.*”¹⁴⁰ Tras esta manifestación una vez más opuesta a la escuela surrealista -incluso más explícita que en otras ocasiones- expresada no mucho antes de entregar un número de su revista a Breton, Christian Zervos relata cómo y bajo que criterios se está recuperando la inapreciable herencia helénica. “*Comenzamos nuevamente, relata el crítico, a interesarnos por Grecia de una manera más esclarecida y nuestro espíritu parece aceptar toda la influencia deseable. No se trata por nuestra parte de un homenaje de orden literario, sino una profundización en los elementos constitutivos del pensamiento y de la plástica de los griegos.*”, pero hay que buscar donde están esos elementos, de donde surge el Partenón. Todo lo anterior al momento clásico nos fue sustraído tachado de mero aprendizaje en el camino hacia la mimesis. Esto se nos ha hecho creer; pero, afirma Zervos, todo lo que el Partenón ofrece está, en su esencia, si se sabe ver, en “*Un ídolo cicládico, un vaso o un bronce del período geométrico, una estatua o cerámica de la época arcaica.*” Ahora, “*Gracias a la gimnasia espiritual de cada instante a la que nos ha sometido el arte moderno, nosotros estamos mejor preparados para evaluar con un sentimiento justo la excelencia de los diversos componentes del arte preclásico, para situarlo más exactamente en el plano de la historia de arte y de ser seducidos por él.*”¹⁴¹

El último tramo de la introducción a este extenso dossier fotográfico del arte griego, lo dedica Zervos a justificar genéricamente su elección de obras, pero no entra en comentarios concretos ni establece agrupamientos entre la infinidad de imágenes que a continuación se proponen. Estas se presentarán seguidas y sin interrupción textual alguna, sin otras aclaraciones que los debidos créditos de época, material o depósito. Las vincula el hecho de que todas las obras ilustradas se conservan en Grecia y, aunque no se dice explícitamente, también que todas son preclásicas. Finalmente, Zervos argumenta, como Winckelmann, al que sin embargo no cita, que el espectáculo natural, el paisaje, es el principal factor de la singularidad griega, el más determinante en la formación del espíritu heleno y que esa estrecha vinculación con el paisaje no se da en otras regiones de Europa. El Ática, el rincón más armonioso de

138 Christian Zervos: *L'Art Grec*. Numero spécial consacré à l'Art Grec; *Cahiers d'Art* n° 7-10 1933, pp. 253-375, 211 ilust., p. 253

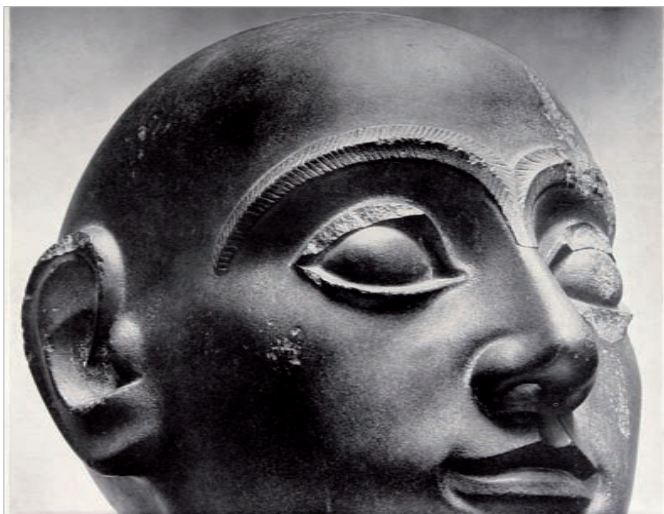
139 “Hemos sido durante mucho tiempo víctimas de los historiadores del arte que nunca sintieron verdadero interés por la radiante juventud del arte griego, ni un amor directo por este arte, lo que les habría podido asegurar grandes ventajas sobre sus ilusiones de biblioteca. En las obras que nos ofrecen, sus preferencias se orientaban por lo general hacia todo lo que de caduco había en el arte griego. No encontrábamos nada que se nos pareciera.” *Ibidem*, p. 253

140 *Ibidem*, pp. 253-254

141 *Ibidem*, p. 254

Grecia, amalgamará una gran diversidad de razas dispares creando, dice, un pueblo excepcional.

Por si aún fuera necesario avalar el interés por las altas épocas del arte manifestado por Zervos y los *Cahiers d'Art*, reparemos brevemente en el otro número especialmente dedicado por la revista a artes arqueológicas de las culturas históricas, en este caso a las culturas más antiguas entre las asentadas en Mesopotamia. Un año después del dedicado a Grecia y entresacado de una publicación contemporánea del propio Zervos, “*El arte de Mesopotamia*” (1934) sale un fascículo dedicado a Mesopotamia aunque no de forma exclusiva. Con una estructura similar al de Grecia, es decir una introducción y a continuación una sucesión ininterrumpida de imágenes, se ofrecen, también en perfecta



Cahiers d'Art, página del número consagrado al arte mesopotámico, Ref. en nota 142.

similitud, las producciones más antiguas de la mesopotamia, y se justifica debidamente la decisión en la introducción titulada “*Notas sobre el arte de Elam, Sumer y Akkad*” En ella se describe el arte de Mesopotamia, de los sumerios se dice, como una carrera hacia una inaudita perfección escultórica que culmina en el período de Gudea: “*En estas obras que impresionan por una potencia vital incomparable, el escultor parece tomar el camino más corto, tender a la economía de medios, ahorrarse empresas laterales.*”¹⁴² Sin embargo, la continuación no es igualmente brillante, a partir de ese período, afirma, viene la repetición y después, la decadencia, ya plena en el arte babilónico, puro ornamento, exageración y monstruosidad fuera de escala. Y, sin embargo, continúa Zervos, recuperando argumentos y acusaciones que conocemos, son estas obras de Ishtar, Marduk, Assur o Babilonia en las que cifran los historiadores del arte el prototipo culminante del arte caldeo. Pero estas producciones decadentes nada tienen que ver con las bellas producciones sumerias.

Etnografía del mundo contemporáneo.

Visiones del arte más allá de la estética en *Documents*. Se han identificado hasta aquí, aproximaciones a las artes arcaicas que las vinculaban a la actividad o el gusto artístico de la época de muy diversos modos. Desde la curiosidad y el afán coleccionista con que, simplificando mucho, se caracterizó la actitud recogida en *L'Amour de l'Art*, hasta las diversas implicaciones que entre estas artes y el gusto estético moderno o la producción contemporánea, se constataban desde *Cahiers d'Art*, o bien, las coincidencias formales que desde *L'Esprit Nouveau* se percibían como demostración de la universalidad de las normas del arte por ellos preconizadas. En todos los casos, la valoración artística realizada de aquellas artes primevas, supuso una recuperación en términos estéticos de las mismas, una reintroducción en el mundo del arte. Más exactamente, una introducción en el mundo de la autonomía estética del arte moderno. Pero también hubo ocasión de comprobar cómo en algunos de esos medios se deslizaron ocasionalmente interpretaciones que dejaban de lado tanto la erudición historiográfica como el juicio estético formalista, para hablar de las razones y los entornos culturales que daban lugar a esos objetos de creación artística y uso ritual; de para qué servían. Esta actitud, con interesantes variantes, deja de ser ocasional para convertirse en ideológica cuando se trata de los ambientes del surrealismo, especialmente si lo que se consideran son las producciones tribales; su decantación por las artes etnográficas oceánicas o las

142 Christian Zervos: *Notes sur l'Art de l'Elam, de Sumer et d'Akkad*; *Cahiers d'Art* nº 9-10 1934, p. 217-252, p. 217

americanas del noroeste y precolombinas es bien conocida. Algo muy coherente dado su interés por el componente ritual y alucinatorio de tales manifestaciones frente a la mayor contundencia plástica de lo africano que fascinara a generaciones vanguardistas anteriores. Sin embargo, aunque vemos cómo André Breton exhibía en su gabinete tantos objetos de arte tribales como contemporáneos, sus revistas no se ocuparon especialmente de estas artes. Hay que llegar *Minotaure*, aunque no era propiamente del grupo surrealista y se avenía mejor a la idea de revista de arte, para conocer algunos aspectos de una posición caracterizada por una relación inversa entre lo mucho que los artistas surrealistas tomaron de las artes etnográficas -y en algunos casos con una literalidad despreocupada; piénsese en Giacometti, Max Ernst, Henry Moore o, posteriormente, Cárdenas, por hablar solo de escultura-, y lo poco que, por el contrario, se ocuparon de aquellas ellos y sus medios, tanto desde el punto de vista tanto crítico como gráfico. Pero hubo otros ambientes identificables con muchos aspectos del espíritu no-racionalista del surrealismo y unidos por célebres disputas a los de Breton.

El punto de vista de *Documents* fue ya presentado en la parte dedicada a los entornos surrealistas¹⁴³. Se caracterizó entonces, en cuanto al terreno que nos ocupa, brevemente como etnográfico personalizándose sus aspectos más característicos en Carl Einstein por ser este autor quien más claramente actuó en la revista como crítico de arte. Habiendo entonces descrito los orígenes de la revista como muy vinculados al entorno del Musée d'Ethnographie de Trocadéro y también los aspectos más generales de la excéntrica situación cultural que ocupó en su época, se va a concretar ahora su participación en la difusión de las artes primevas y sobre todo, el aparato crítico desplegado a propósito de ellas. Conviene en primer lugar concretar el sentido y las variantes de lo que entonces llamamos sin más el método etnográfico.



Arte y arqueología en *Documents*: a) Dr. Contenau: L'art sumérien: les conventions de la statuaire; n° 1 1929, pp. 1-8, p. 3; b) Paul Peluot: Quelques réflexions sur l'art siberien et l'art chinois à propos des bronzes de la Collection David Weill; n° 1 1929, pp. 9-21, p. 13; c) Georges Pudelko: L'art étrusque; n° 4 1930, pp. 22-225, p. 225

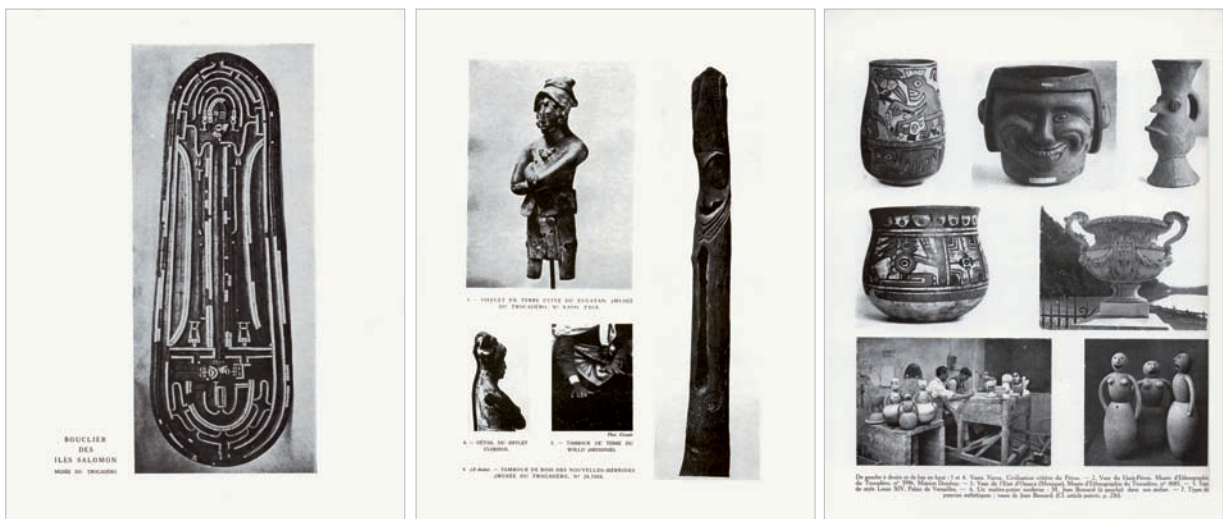
"*Doctrinas, Arqueología, Bellas Artes, Etnografía*", tal es el primer subtítulo reseñado muy destacadamente en las portadas *Documents*; después se sustituirá Doctrinas por Variedades. Como señala Denis Hollier en su imprescindible introducción a la reimpresión de *Documents*¹⁴⁴, Arqueología y Etnografía flanquean muy simbólicamente al término Bellas artes, ambas ciencias se relacionen estrechamente entre sí pero también son, respecto al tercer término citado, extremos en el tiempo y en el espacio. Al contrario que en *Cahiers d'Art*, nadie en la revista ocupará el lugar central de las Bellas artes, el de la estética, para establecer perspectivas sobre las producciones artísticas ni del presente ni de las artes primevas, por el contrario, es desde la Etnografía, y si se quiere desde esos dos términos peculiares Doctrinas y Variedades, desde donde se observa y se reinterpreta completamente el sentido y el papel del arte en la cultura y la experiencia humanas. Al tiempo que toda clase de hechos o de aspectos de las producciones culturales

143 Ver en Capítulo 3; Entornos surrealistas.

144 Denis Hollier: *La valeur d'usage de l'impossible*. (Prefacio a la reimpresión de *Documents*); Jean-Michel Place, París 1991

por así decir enajenados, marginales respecto al discurso de la cultura y la sociedad, inasumibles por la mentalidad moderna, se presenta el arte: se trata en todos los casos de documentos, frías constataciones, que manifestarían los aspectos más extremados e inevitables de la vida, aquellos de los que más celosamente se defiende la sociedad. El arte no se interpreta desde la estética, sino desde la vida, el arte se usa. Ajeno, sin duda, a la estética de las formas o la expresión desinteresada, el análisis realizado desde la revista de Bataille evita igualmente la indefinida y fantasiosa estética de la belleza convulsiva y prefiere concretar, contaminar la noción de estética con la tierra, lo bajo, lo perentorio y degradable, para afirmar con Bataille “*cuanto más profunda es la herida mayor es la belleza*”.

Así pues el punto de vista etnográfico no es un rescatar del mundo de la curiosidad a las artes primevas para introducirlas en el mundo del arte y el gusto contemporáneo, como en un indudable gesto moderno expresaba algo despistadamente un crítico desde *Formes* ante la gran exposición de artes africanas y oceánicas de la Galerie Pigalle (1929): “*Después de una exposición como esta de que acabamos de hablar, nadie podrá situar al arte negro y al arte oceánico, esas expresiones espontáneas de dos civilizaciones poco conocidas, entre las curiosidades etnográficas.*”¹⁴⁵ Muy al contrario, se trata de rescatar al arte y su apreciación del aislamiento dispuesto por la tradición estética ilustrada y culminada con algunas lecturas de las primeras vanguardias que dieron lugar a las estéticas formalistas que caracterizaron parte de los años 20; se trataba de rescatar al arte de las Bellas artes, devolviéndole su “valor de uso”, el que está siempre e inevitablemente, presente en las artes arcaicas y primitivas.



Arte y etnografía en Documents: a) “El museo de etnografía de Trocadéro”, Ref. en nota 146, p. 55; b) “Los instrumentos musicales en un museo de etnografía”, Ref. en nota 150, p. 253; c) “Cerámica”, Ref. en nota 148, p. 234.

Recuperar el valor de uso. Es Denis Hollier quien aplica esta noción extraída de Marx al análisis de *Documents*. Frente a la mercancía y su valor de cambio, “*la utilidad de una cosa*”, afirma Marx al comienzo de *El Capital*, *hace de esta cosa un valor de uso*. El punto de vista del etnográfico consiste justamente en declarar subalterna la valoración estética frente a la que realmente otorga el valor cultural al objeto etnográfico o al artefacto arqueológico y lo sitúa en el contexto del que recibe y al que devuelve sentido. Entre los etnógrafos de *Documents*, las declaraciones en este sentido son unánimes y expresadas con frecuencia. Destaquemos algunas al tiempo que se presentan los artículos sobre estas producciones que las contienen.

En “*El museo de Etnografía de Trocadero*” (1929) George-Henri Rivière analiza la decadencia y abandono en que el otrora gran museo de Trocadero estaba sumido, repasa las carencias de presupuesto e instalaciones pero también el atraso en los criterios museológicos y las metodologías científicas aplicadas

145 Citado por Denis Hollier en *La valeur d'usage de l'impossible*. Op. cit., p. ix

a la exposición de las colecciones y anuncia a continuación las actuaciones emprendidas o proyectadas para su renovación. Pero, tras un artículo serio, descriptivo y técnico que se acompaña de ilustraciones de artes oceánicas, anuncia el criterio deseable para esos cambios: *“Siguiendo a nuestros últimos poetas, artistas y músicos, el favor de las elites se vuelve hacia el arte de los pueblos reputados de primitivos o salvajes. Un gusto imperioso pero versátil distribuye sus certificados de belleza entre el maniquí de Malicolo, el marfil del Congo, la máscara de Vancouver; los capiteles de Vélécay y los mármoles helenísticos quedan relegados a la admiración de viejas damas y vejestorios. / Esto provoca en la etnografía extrañas incursiones, acrecienta una confusión que se pretendía reducir. El Trocadero renovado podría fundarse sobre el contrasentido de convertirse en un museo de Bellas Artes, donde los objetos se distribuyesen bajo la única égida de la estética. Pobre principio en verdad (...) / Si quisiéramos atender a una lógica rigurosa, diríamos que el Museo Etnográfico comenzaría allí donde acaba el Museo de Historia Natural, debería contener en su conjunto las civilizaciones primitivas y arcaicas; (...)”*¹⁴⁶ Estas prevenciones abundan en las primeras entregas de la revista situando así desde el principio el debate sobre las artes arcaicas y tribales en un terreno crítico mucho menos complaciente que la recuperación básicamente estética y formalista propiciada hasta entonces, y que tendrá en la propia revista consecuencias respecto a la metodología y orientación crítica aplicada al arte contemporáneo. Si hay que elegir entre la aducción estética y la contenida compañía de las ciencias positivas, el verdadero estudioso de las producciones arcaicas y primitivas elige la segunda, elige el documento y el método analítico que, casi en una premonición de los orígenes del estructuralismo aplicado a la antropología, integre al objeto en su texto, en su rol social y su dimensión cultural. Se trata ciertamente de una decisión básicamente extrapolable a la revista en su conjunto aunque no en sus aspectos metodológicos derivados del positivismo y la causalidad.

Paul Rivet, que ya había presentado una extensa discusión de carácter puramente metodológico sobre etnografía, arqueología y prehistoria -disciplinas que a su parecer no presentan límites precisos entre sí y forman parte de los mismos intereses científicos¹⁴⁷-, se encargaba en 1930 de la entrada *“Alfarería”* (Poterie) correspondiente al *“Dictionnaire”*, la célebre sección de *Documents*. Como era costumbre en este original formato, algunas imágenes se relacionaban con un texto, en este caso una página completa que presenta imágenes mezcladas con una maliciosa premeditación, de varias vasijas precolombinas junto a un jarrón ornamental de los Jardines de Versalles y otros del famoso ceramista de la época Jean Besnard -*bibelots* de un caprichoso antropomorfismo-; junto a esta desactivación de mitos estéticos Rivet afirma que *“Los arqueólogos y los estetas se interesan por el continente y no por el contenido (...). Admiran la forma de un asa, pero se cuidaran mucho de estudiar la posición del hombre que bebe y de preguntarse por qué en numerosos pueblos es vergonzoso beber de pie.”*¹⁴⁸ Esta interesante puntualización sobre el origen práctico de la forma etnográfica se concreta en otro conocido y citado artículo¹⁴⁹, perteneciente a otro etnógrafo del Trocadero. André Schaeffner, especializado en los estudios etnológicos musicales y las producciones etnográficas asociadas, presenta *“Los instrumentos de música en el museo de etnografía.”* (1929) que, como en el antes comentado de Rivière, es una toma de postura ante los inminentes cambios a que va a ser sometido el antiguo Trocadero. Ilustrado con instrumentos africanos, oceánicos y un silbato precolombino, todos de gran plasticidad, el autor hace una de las más contundentes afirmaciones de la vía de aproximación etnográfica a los objetos artísticos: *“Quien habla de etnografía admite necesariamente que ningún objeto para fines sonoros o musicales, tan primitivo o tan informe como se quiera, ningún instrumento de música -lo sea esencial o accidentalmente- será excluido de una clasificación metódica. Un procedimiento*

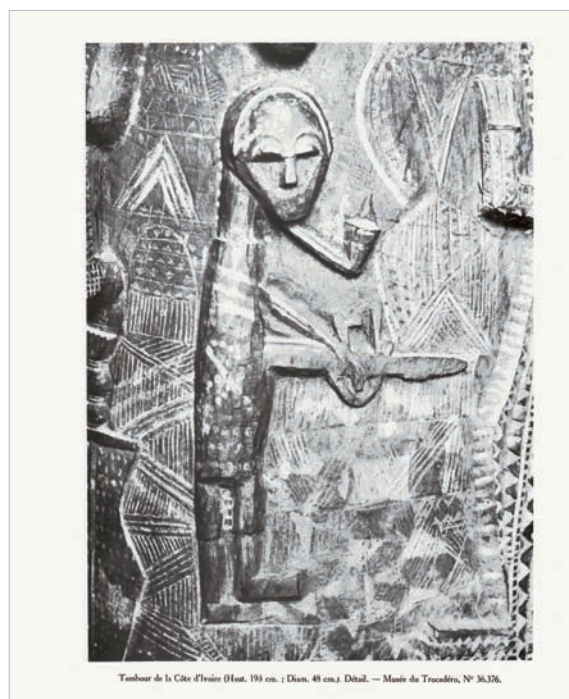
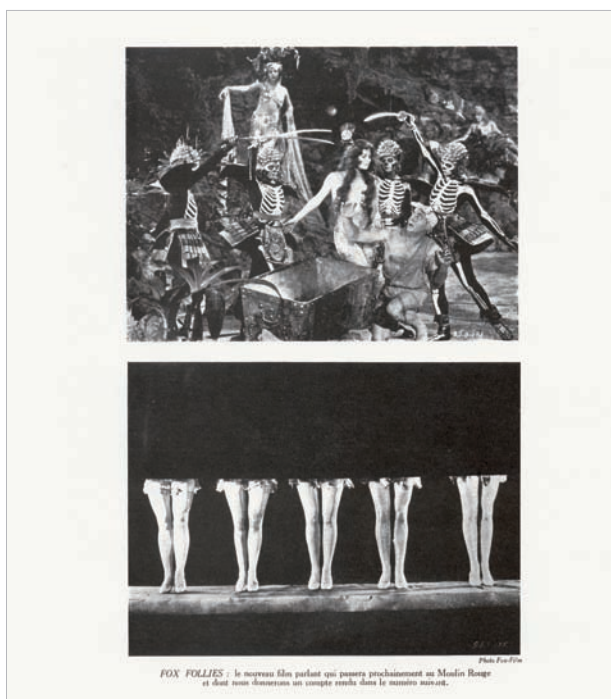
146 George Henri Rivière: *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro; Documents* nº 1 1929, pp. 54-48, 3 ilustr., p.58

147 Rivet presenta en un texto completamente teórico las teorías que se están estableciendo para explicar fenómenos como la aparición de tecnologías u objetos similares en lugares sin aparente relación, y defiende las teorías difusionistas o de expansión siempre que haya datos para sustentarlas, sin negar totalmente la existencia de lo que llama convergencia, teorías que postulan coincidencias debidas a que las etapas evolutivas de los pueblos son siempre similares y equiparables. Paul Rivet: *L'étude des civilisations matérielles; Ethnographie, Archéologie, Préhistoire; Documents* nº 3 1929, pp. 130-134.

148 Paul Rivet: *Poterie* (Dictionnaire); *Documents* nº 4 1930, p. 236

149 Tanto Denis Hollier como Rosalind Krauss o Didi-Huberman citan los artículos y algunos de los fragmentos que estamos comentando. Hay que recordar como se indicó en la Introducción, que *Documents* ha sido analizada exhaustivamente, prácticamente ninguno de sus textos ha escapado a la atención de los autores de las últimas décadas.

de percusión sobre una caja de madera o sobre el propio suelo no ofrece menos interés que aquellos medios melódicos o polifónicos de que dispone un violín o una guitarra.”¹⁵⁰ Tras esta contundente eliminación de las valoraciones jerárquicas aplicadas a las producciones culturales, que en realidad se hace eco de la máxima arqueológica ya entonces aplicada según la cual se concede siempre un valor relativo al artefacto, derivado del flujo de información capaz de generar y no tanto de su elaboración técnica o artística. Se acepta que es razonable establecer lecturas estéticas y que la etnografía siempre se halla en esa encrucijada, pues como en el caso de los instrumentos presentados, “el objeto interesa tanto al estudio de las artes plásticas como de la organología; en este punto de intersección pertenece más que en los demás aspectos al museo de etnografía, que tendrá en cuenta la confusión psicológica que revela su nacimiento y su empleo.” En cualquier caso, deben prevenirse los excesos y los peligros derivados de la exposición como objetos de arte dando siempre noción de su uso: “Al lado del instrumento expuesto debe de figurar una fotografía del músico tocándolo, (...)”¹⁵¹ El punto de vista de los etnógrafos respecto al modo en que debían considerarse y exponerse las colecciones triunfará completamente cuando en 1937 el Musée de l’Homme sustituya al viejo de Trocadéro donde se intentará mantener la idea de uso y contexto de los objetos mostrados.



Etnografía y contemporaneidad en Documents: a) Chronique, noticia sobre espectáculos de variedades, n° 6 1929, p. 344; b) “Un tiro de fusil”, Ref. en nota 152, p. 47.

Girando el enfoque hacia el mundo contemporáneo. Pero la noción de valor de uso que los etnógrafos citados consideran desde un punto de vista exclusivamente científico y relativo a aspectos conceptuales y metodológicos concernientes a su ciencia, tuvo lecturas mucho más generalizadas y de consecuencias más incontrolables cuando fue transpuesta a los modos culturales y artísticos del presente occidental. Son también etnólogos y gentes pertenecientes a los estudios históricos aplicados a uno u otro campo de la cultura material, quienes llevaron a sus extremos las lecciones extraídas de una comprensión propiamente etnográfica de las artes y culturas primevas. Presentados ya en la parte dedicada a los entornos del surrealismo, Carl Einstein, Michel Leiris y quien tuvo mayor ascendiente sobre la revista, su secretario general Georges Bataille, aplicaron al mundo contemporáneo y a sus referentes artísticos y culturales históricos, la misma despiadada antropología que la utilizada en el análisis de las culturas primitivas donde todo son espíritus, tabúes, ancestros y fuerzas ocultas. Se puede decir que invierten el sentido

150 André Schaeffner: *Des instruments de musique dans un Musée d'Ethnographie*; *Documents* n° 5 1929, pp.248-254, 6 ilustr., p. p.248

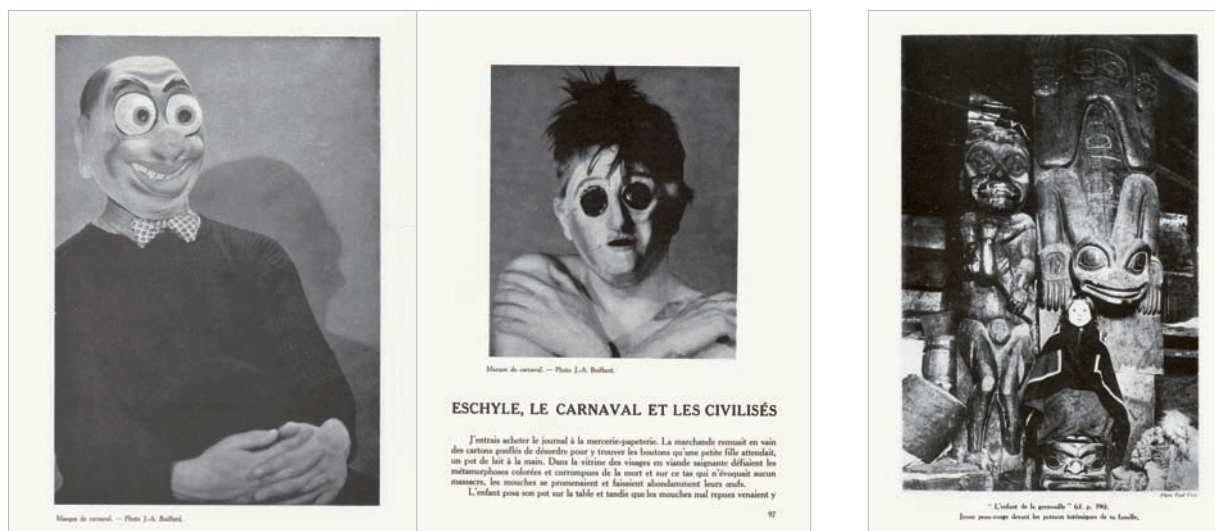
151 Ibídem, p 252

temporal de aplicación del método etnográfico. Del mismo modo que la apreciación de la obra artística primeva solo surge tras un completo análisis de su antropología, análisis que indefectiblemente alude a las capas más profundas de la psiquis social primitiva -lo vimos muy claramente en el texto de Einstein sobre el arte de las Islas Marquesas publicado en *L'Amour de l'Art*-, el mundo contemporáneo occidental, constreñido bajo las mil caras del idealismo, que esconde idénticas pulsiones, debe ser desentrañado, desenmascarando el grueso maquillaje de la cultura establecida que a veces el arte o la cultura popular modernos saben burlar. Es en este punto donde etnología y vanguardia se encuentran. Los tres citados, pero no solo ellos, recopilan esos documentos del mundo contemporáneo o que le afectan directamente -los aportados por el arte de vanguardia, las variedades, la novela popular, el cine, el jazz y las nuevas mitologías populares, las antiguas ciencias ocultas, la naturaleza despiadada, la física cuántica, etc.- para desactivar las defensas de la sofisticada arquitectura cultural de su sociedad, y reactivan con su crítica los aspectos más hondamente subversivos que hay en ellos y los devuelven a través de su muy seria revista, con renovada virulencia al mundo de la cultura y del arte.

“Es capital que el etnógrafo, como el arqueólogo o el prehistoriador, estudie todo cuanto constituye una civilización, que no descuide ningún elemento por insignificante o banal que parezca.” afirmaba Rivet en el artículo teórico antes mencionado al paso, y otro colega de especialidad científica Marcel Griaule, lleva el razonamiento, como ya indicamos, perfectamente cotidiano en la metodología más elemental de la arqueología moderna, a sus últimas consecuencias cuando en el mismo pliego donde aparece la imagen a toda página de un relieve de Costa de Marfil representando un hombre con un fusil escribe bajo el título “Un tiro de fusil” que “La etnografía se interesa por lo bello y por lo feo, en el sentido europeo de estas palabras absurdas. Pero, no obstante, tiende a desconfiar de lo bello, que es muy a menudo una manifestación rara, es decir monstruosa de una civilización. Desconfía también de sí misma —pues es una ciencia blanca, es decir, cargada de prejuicios- y no negará un valor estético a un objeto porque sea corriente o fabricado en serie.”¹⁵² La belleza como manifestación rara y por ende monstruosa de la cultura; esta argumentación que dentro del campo de las ciencias dedicadas al estudio de la cultura material de los pueblos y civilizaciones primevas, resulta a poco que se piense muy razonable y ajustada, en el momento que se transfiere a la civilización del occidente contemporáneo y su tradición cultural y artística, contiene toda la carga subversiva de que hizo gala *Documents*. Todo son documentos, no se eligen en base a criterios estéticos ni relativos a su mayor o menor complejidad técnica o conceptual, todo es cultura o nada lo es. La etnografía enseña, pues, que la distribución de las manifestaciones culturales en elevadas, alta cultura, o insignificantes, baja cultura; que la distribución de los géneros y procedimientos artísticos en propios de las bellas artes o ajenos a ellas y por lo tanto asunto pasajero y no verdaderamente artístico, es un andamiaje que esconde aquello que verdaderamente puede dar cuenta del sentido y de la realidad de la civilización contemporánea. Pero lo que si no se tiene en cuenta cuando se aplican las ciencias etnográficas y arqueológicas, solo tiene como consecuencia un completo falseamiento de nuestra percepción del pasado o de lo lejano, que nos devuelve de aquello únicamente lo más nos gusta ver, en llegados a la consideración crítica del presente, tal descuido es inaceptable pues lo que se falsea es la propia vida permitiendo que cultura se convierta en instrumento de lo establecido y su tendencia a perpetuarse; de lo que niega las pulsiones incontrollables de la vida. Las pulsiones constantemente puestas de manifiesto bajo sus formas más heteróclitas y escatológicas por Bataille, como es bien sabido, en todas y cada una de sus numerosas intervenciones en *Documents*. Por Einstein o Leiris cuando, entre otras cosas, descubren en el arte de unos pocos artistas contemporáneos aspectos antes nunca considerados por la crítica esteticista relativos a conexiones más o menos voluntarias con lo elemental y con lo inaceptable¹⁵³.

152 Marcel Griaule: *Un coup de fusil; Documents* nº 1 1930, pp. 46-47, 1 ilustr., p. 46 Cabe recordar los argumentos coincidentes que servían a Le Corbusier para criticar la noción tradicional de museo como lugar de cosas extraordinarias y raras, que hubo ocasión de comentar en el Capítulo 2: Aplicando la modernidad; Los museos.

153 Respecto a esto se han ofrecido algunos ejemplos de Einstein al hablar del cubismo (Capítulo 2; *Diversidad de lo moderno y persistencia del cubismo*.) y al presentar *Documents* (Capítulo 3; *Entornos surrealistas*), en cuanto a Leiris, también entonces se hizo patente su posición mediante breves fragmentos de artículos y habrá ocasión de concretarla en la parte dedicada a Giacometti.



Etnografía y contemporaneidad en Documents: a) Georges Limbour (fotos Boiffard): *Eschyle, le carnaval, et les civilisés*; nº 2 1930, pp. 98-102, 1^{er} pliego del artículo; b) *Chronique: L'enfant de la grenouille*; nº 7 1929, p. 398.

La indiferenciación. En uno de los primeros estudios sobre *Documents*, James Clifford califica la actitud de la revista, su realismo documental sin límites ni materiales ni espirituales, como “*etnografía surrealista*” al constatar que la aplicación del método etnográfico a la vida del presente tenía como consecuencia una subversión de valores instantánea a la que se aplicaron los responsables de la revista consciente y militantemente: “*La etnografía tiene en común con el surrealismo el abandono de la distinción entre lo alto y lo bajo de la cultura.*”¹⁵⁴ Las consecuencias de admitir el principio etnográfico, de asumir por igual toda manifestación cultural y antropológica, tienen, efectivamente, mucho mayor alcance filosófico que el determinado para la ciencia que lo propone. Entre tantas expresiones de ese alcance presentes en la revista, entresaquemos, aunque sean conocidas, algunas especialmente contundentes extraídas de la sección más experimental y extremada de la publicación. En el “*Dictionnaire*” del número 7 de 1929 aparecen dos entradas que ilustran bien ese alcance filosófico y ese carácter de carga de profundidad del principio etnográfico aludido: “*Escupitajo*” con acepciones de Marcel Griaule y de Michel Leiris e “*Informe*” de Georges Bataille. Tras la afirmación de Griaule de que la saliva es mucho más que el producto de una glándula pues “dispensa ignominia al tiempo que milagros” dependiendo de la cultura y de la época, Leiris insiste en su carácter contradictorio. Tan próxima de lo más noble, de la boca “signo visible de la inteligencia”, como de la secreción sexual, la saliva manifiesta esa proximidad del hombre con “*el caos diabólico donde nada está discernido.*” “*Por ello, continúa Leiris, el escupitajo representa como sacrilegio, una culminación. La divinidad de la boca es, por él, diariamente mancillada.*”; ¿cómo, se pregunta, puede otorgar el hombre tal dignidad al discurso elevado sabiendo que lenguaje y escupitajo provienen de la misma fuente? “*El escupitajo es, en fin, por su inconsistencia, sus contornos indefinidos, la imprecisión relativa de su color, su humedad, el símbolo mismo de lo informe, de lo inverificable, de lo no jerarquizado, escollo blando y pegajoso que hace tropezar, mejor que cualquier guijarro, todas las tentativas (demarches) de aquel que se imagina al ser humano como algo importante—algo distinto de un animal calvo y sin músculos (...)*”¹⁵⁵ En el estilo escatológico entre realista —de un realismo a ultranza y de lente de aumento— y metafórico tan característico y auténtica marca de estilo de la inconfundible revista, expresa Leiris una de tantas veces su anti-idealismo y consecuente anti-esteticismo. Bataille que más adelante en la entrada “*Boca*” continuará algunas ideas apuntadas aquí por Leiris, remata en la misma página donde podía leerse la anterior cita, con la entrada “*Informe*”, sin duda la más célebre del “*Dictionnaire*”: “*En efecto, para que los académicos estuvieran contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de otorgar una levita a los que es, una levita matemática. En cambio, afirmar que el universo*

154 James Clifford: *On Ethnographic Surrealism; Comparative Studies in Society and History*, Octubre 1981, p. 52. Citado por Denis Hollier en Denis Hollier: *La valeur d'usage de l'impossible*. (Prefacio a la reimpresión de *Documents*); Jean-Michel Place, París 1991, p. xvii

155 Michel Leiris; *Crachat*; *Documents* nº 7 1929, p. 381-382

*no se parece a nada y solo es informe es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a un araña o a un escupitajo.*¹⁵⁶

Es verdad que el respeto solicitado por los etnógrafos hacia todo vestigio por “*informe e insignificante que pueda parecer*” no necesariamente propicia o avala una interpretación como la desarrollada por Leiris o Bataille en la que la idea bárbara y antihumanista del *monstruo* que encierra la naturaleza resurge con una inusitada carga de negatividad hacia el orden establecido del mundo, pero lo cierto es que la convivencia y estrecha colaboración entre todos los autores citados y otros más, se desarrolló durante los dos años de vida de la revista en tales términos. Puede así decirse que en *Documents* se establece una de las plataformas donde las artes primevas y el pensamiento científico y estético por ellas propiciado a través de las ciencias que las estudian, ejercieron una influencia más profunda y a la larga duradera, una influencia conceptual y en absoluto formal.



Etnografía en *Documents*: Carl Einstein, Ref. en nota 157, p. 112; b) Cross-River, Ref. en nota 158, en p. 324



Algunos artículos etnográficos.

En este apartado se ha procurado presentar la extraordinaria importancia y atención concedida al arte, casi siempre escultura, de las culturas primevas. Se ha hecho bajo los distintos puntos de vista aplicados por las revistas de arte y al hilo de los artículos ejemplares dedicados a unas u otras producciones. En *Documents*, sin embargo, en lo relativo a los abundantes artículos sobre artes arqueológicas o etnográficas que contiene, lo que más interesa no es resaltar la novedad de lo presentado, por lo general

equivalente a lo que ha habido ocasión de describir en otras revistas –artes orientales, de las culturas históricas, precolombino, prehistórico, africano, etc.–, sino la convergencia en un plan desestabilizador de las seguridades estéticas, y de otros órdenes, al que contribuyen, como hemos visto, algunos autores activamente y otros de forma pasiva con su análisis frío y no-estético de las producciones artísticas que presentan. De este modo, lo que en unos casos eran lecciones formales y en otros lecciones morales de las producciones primevas sobre el arte contemporáneo, en *Documents* se convierte en una demanda de “primitivización” profunda de la actividad artística y no ya de la forma artística; en una influencia verdaderamente “primitivista” en el sentido de propiciar que el arte antes que rejuvenecerse como querría, por ejemplo, Christian Zervos mediante la asimilación de la inmediatez primeva, se sustrajese completamente a las certitudes de la cultura: no un llevar la etnografía al arte moderno sino, por el contrario, llevar el arte moderno a la etnografía. Al margen de lo utópico y oscuro de esta empresa tocada de una pasión vanguardista que tal vez duró solo los dos años que habría en todo caso podido durar, se ponían de manifiesto con ella, cuando menos, los pies de barro del idealismo “modernista”.

Sentada esta aportación tan genérica como fundamental en la comprensión de las formas que pudo adquirir el primitivismo en etapas posteriores, cabe al menos citar algunos artículos en los que la escultura etnográfica hace acto de presencia, sin pretender que esta insignificante representación de lo ofrecido en su escaso pero provechoso tiempo de existencia por *Documents*, oculte la riqueza y variedad tanto crítica

156 Georges Bataille: *Informe; Documents* nº 7 1929, p. 382

como gráfica aportada por la revista. Resulta imprescindible dar cuenta del artículo, antes mencionado, dedicado por Carl Einstein a una de las exposiciones de artes etnográficas más ambiciosas de cuantas se celebraron en París, la comisariada por Charles Ratton, uno de los mayores expertos y coleccionistas en estas artes, y Tristan Tzara, notable coleccionista igualmente, para la Galerie du Théâtre Pigalle. En “*Sobre la Exposición de la Galeria Pigalle*”¹⁵⁷ (1930) aparece el gran científico, el experto en antropología y arte de las culturas tribales que en sus célebres estudios pioneros en arte africano demostró ser el intelectual alemán, haciendo un completo y magistral repaso de las producciones de diversas regiones africanas siempre dentro de sus respectivos entornos antropológicos dando cuenta de los mitos y rituales a que responde cada clase de estatua u objeto. Se trata, en este sentido, probablemente del artículo sobre arte africano más completo y mejor avalado científicamente del período aquí estudiado. En cuanto a la imagen, sin aspirar ni lejanamente a los inalcanzables despliegues de *Cahiers d'Art*, acompaña discreta e ilustrativamente al texto, hasta que dos máscaras irrumpen respectivamente a toda página, la segunda, de Costa de Marfil es especialmente horrible, en el sentido de que ofrece dificultades para ser asumida desde la estética, Einstein presenta ciertamente sus credenciales con ella. Por lo demás el artículo evita las especulaciones, advirtiendo únicamente, como sus colegas franceses, que “*hay que tratar a este arte históricamente, y dejar de considerarle únicamente desde el punto de vista del gusto y de la estética*”, a continuación se centra en las duras descripciones de mitos, costumbres y objetos, poniendo el acento en el vínculo de la estatuaria africana en su conjunto, con creencias acerca de la permanencia del difunto y los ancestros, espíritus que se quiere en todo caso alejar y mantener confinados en el “cadáver viviente” que constituye la estatua, o que se quiere olvidar -es característico de las culturas africanas la nula noción histórica-, y cuando el olvido se ha cumplido la estatua puede ser abandonada pues ella, como el ya desconocido difunto que la habitaba, está desactivada.

Mucho más específico en cuanto al tema e intranquilizador por la imagen es otro artículo sobre escultura africana debido al antropólogo alemán ya presentado Eckart von Sydow. En “*Máscaras-Janus del Cross River (Camerún)*”¹⁵⁸ (1930) Sydow aporta fotografías de estas producciones tomadas por él mismo en diversas instituciones y colecciones alemanas, se trata en todos los casos de máscaras de doble faz en oposición de 180 grados, generalmente con uno de los rostros más claro y menos masculino que el otro y a menudo con apliques en su parte superior, o pequeñas cabezas, incluso figuras completas. Sus proporciones son de un naturalismo sorprendente lo que unido a su recubrimiento de piel de antílope y algunos minuciosos detalles como especialmente los dientes y los ojos -cuando no están abiertos para el oficiante- da lugar a un realismo perturbador y terrible muy adecuado a los intereses no-estéticos de la revista. El texto pone de manifiesto, sobre todo, lo poco que a ciencia cierta se sabe del origen y significado de estas máscaras enumerando algunas de las teorías lanzadas al respecto, y reparando en todo caso en la fuerza oscura y algo esquizoide de estas dualidades que califica como insertas en una dialéctica de lo masculino-femenino, luminoso-oscuro, sublime-demoníaco.

El terrífico realismo de estas perturbadoras cabezas encuentra su *pendant* temático pocas páginas adelante en el mismo fascículo con “*Cabezas y cráneos (Cráneos de ancestros y trofeos de guerra en los pueblos primitivos)*” (1930). Ahora el desasosiego producido por las anteriores producciones africanas deviene repulsión y horror cuando todo el artículo respira una presencia de muerte multiplicada por distorsiones artísticas diversas: osarios cristianos, cráneos sobre-modelados y decorados oceánicos, también representaciones escultóricas como el conocido cráneo de cristal de roca precolombino de París y varios trofeos jíbaros cuyo proceso de fabricación se detalla cuidadosamente. El texto se debe a Ralph von Koenigswald -joven paleontólogo entonces que alcanzará celebridad por sus descubrimientos en paleontología humana- y es breve en relación al despliegue ilustrativo, en él se explican pormenores antropológicos y técnicos de las producciones etnográficas presentadas en las imágenes, con cierta crudeza “*Poco después de la muerte, y en los países cálidos mucho más rápidamente que en los nuestros, comienza el proceso cruel de la descomposición*

157 Carl Einstein: *A propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle*; **Documents** nº 2 1930, pp. 112, 13 ilustr.

158 Eckart von Sydow: *Masques-Janus du Cross-River (Cameroun)*; **Documents** nº 6 1930, pp. 321-328, 8 ilustr., p.321



Etnografía y antropología en *Documents*: “Cabezas y cráneos” con la imagen a toda página de un “especímen” europeo, Ref. en nota 159, pp. 352, 354, 357.

del cadáver.”¹⁵⁹ Tanto las imágenes como la conclusión del artículo halagan plenamente las más oscuras obsesiones bataillanas: “Sin ninguna duda, la sustitución del cráneo real por un símbolo de piedra denota una espiritualización de las concepciones relativas al culto de cráneos, como puede verse sobre todo en Méjico. Pero también allí los sacrificios humanos prueban que la creencia en fuerzas mágicas que subsistirían después de la muerte exige inmoluciones reales.”¹⁶⁰ El potencial visual y descriptivo del artículo de Koenigswald debió de motivar especialmente a Bataille, tan interesado en los mitos de acefalia como para fundar algunos años más tarde junto a André Masson una revista nombrada justamente *Acéphale* (cinco números entre 1936-1939) cuya cabalística imagen identificativa se debía a Masson y representa a un hombre desnudo con los brazos extendidos y sin cabeza: en una mano sostiene un corazón en la otra un puñal y en el lugar del sexo hay un cráneo. Es sabido que Bataille tomaba las decisiones últimas acerca de la revista y cuesta sustraerse a la convicción de que la inclusión de la imagen más extraordinaria, capaz de provocar con su sola presencia un completo desplazamiento del sentido más o menos estrictamente científico del artículo de Ralph von Koenigswald, no se deba a él. Justo en la página central del artículo, rodeada de imágenes de cráneos “asistidos” y cabezas jibarizadas, se presenta en una gran fotografía a toda página, el primer plano del rostro y cabeza completa de una mujer obesa perfectamente viva; a pie de foto: “Cabeza de mujer obesa (Europa central)” Probablemente en ninguna otra ocasión se percibe más gráfica y efectivamente el encuentro entre etnografía y vanguardia como a través de esta confrontación que, en un barroco *memento mori*, aproxima al hombre contemporáneo y al “salvaje” en un terreno inexorable.

“El ojo del etnógrafo” (1930) es el último artículo estrictamente etnográfico presentado por *Documents*. Aparece en su penúltimo número con ocasión de la inminente partida de la Misión Dakar-Djibouti, la que se prevé como más ambiciosa expedición etnográfica y lingüística entre las organizadas desde Francia. *Documents*, informa uno de los responsables de la revista Georges-Henri Rivière, está especialmente concernida en la empresa ya que dos de sus más asiduos colaboradores, André Schaeffner y Michel Leiris, participarán directamente y con destacada responsabilidad en ella, le pide por lo tanto al último algunas impresiones acerca de ella. Sus impresiones sobre África son, según comenta ampliamente, inseparables de una experiencia infantil, la asistencia cuando tenía 12 años al escandaloso estreno de *Impresiones de África* la obra teatral de Raymond Roussel. Este autor con sus *Impressions d'Afrique* así como Alfred Jarry con su *Ubu Roi* fueron referencias muy queridas y constantemente alabadas y recordadas por los de Breton y en general por toda una generación de artistas y poetas. Las impresiones de Leiris acerca de África son por lo tanto las mismas que las de tantos artistas e intelectuales de compromiso vanguardista

159 Ralph von Koenigswald: *Têtes et Crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs.)*; *Documents* nº 6 1930, pp. 352-358, 12 ilustr., p. 353

160 *Ibidem*, p. 358

y anticolonialista, lo que no es de extrañar pues si alguien personifica la confluencia de vanguardia y etnografía es justamente él, el primero, por ejemplo, en dedicar un gran artículo a Giacometti a pesar de no ser la crítica de arte su tarea más habitual. Tras detallar el argumento de la obra de Roussel que tanto le impresionó en su infancia y transcribir todavía una historia infantil ambientada igualmente en una tierra fantástica como África o tal vez la India pues los tigres son protagonistas, poniendo así doblemente de manifiesto una vinculación entre la libertad sin alienar de la imaginación del niño y los mundos primigenios ofrecidos por aquellos territorios, habla de etnografía: “(Etnografía) *esa ciencia tan magnífica que poniendo a todas las civilizaciones en el mismo plano y no considerando a ninguna entre ellas como a priori más válida que otra, y ello aún considerando la complejidad más o menos grande de las superestructuras o del refinamiento más o menos acentuado de las nociones dichas “morales”, es la más generalmente humana, pues no está —como la mayor parte de las otras— limitada a los hombres blancos, a su mentalidad, a sus intereses, a sus técnicas, se extiende a la totalidad de los hombres, que ella estudia en sus relaciones entre ellos y no de una manera arbitrariamente individual.*”¹⁶¹



Arqueología en Minotaure: a) “Sobre el frontón de Corfu” Pliego con el artículo completo, Ref. en nota 163; b) “Terracotas de Beocia”, Ref. en nota 165, fotos Eli Lotar.

Minotaure y la etnografía. Por su tema, evidentemente, pero también por su aportación gráfica, varias fotografías de danzas o escenas cotidianas de gentes del Sudan y Costa de Marfil y no de objetos artísticos, este artículo de *Documents* es el extremo de una elipsis temporal cuyo otro límite es el célebre segundo número de *Minotaure*, el monográfico titulado “*Mission Dakar-Djibouti, 1931-1933*” (1933) Como sabemos, Albert Skira, en una ambiciosa operación editorial quiso impresionar a sus suscriptores con la entrega simultánea de los dos primeros números de *Minotaure*¹⁶². El primero estaba en buena parte dedicado a Picasso, por lo tanto al arte contemporáneo, y el segundo estaba confiado íntegramente a muchos de los etnógrafos de que ya hemos tenido noticia por su colaboración y vínculos con *Documents*. Puede por lo tanto pensarse que en un primer momento, cuando Breton no tenía aún un control efectivo de la revista y Tériade y el propio Skira ejercían la dirección, hubiese intención de seguir el ejemplo dado por *Documents* o *Cahiers d'Art* en lo relativo a la etnografía y la presencia de artes primevas. De hecho en el primer número se presenta el único artículo sobre escultura arqueológica de toda la colección: “*El Frontón de Corfou. Documents inéditos de la reconstitución del frontón de la Gorgona.*”¹⁶³ y cerrando el fascículo un artículo etnográfico relacionado con la Misión Dakar-Djibouti: “*Danzas funerarias Dogon*”¹⁶⁴ en el que Michel Leiris introduce al lector en el sentido de los rituales de esa etnia y en el uso de sus

161 Michel Leiris: *L'oeil de l'ethnologue (À propos de la Mission Dakar-Djibouti)*; *Documents* nº 7 1930, pp. 404-414, 7 ilustr., p. 407

162 La revista *Minotaure* es presentada en el Capítulo 3: Entornos surrealistas.

163 Max Rápale: *Le Fronton de Corfou. Documents inédits sur la reconstitution du fronton de la Gorgone*; *Minotaure* nº 1 junio 1933, p. 6-7, 2 ilustr.

164 Michel Leiris: *Dances funéraires Dogon. (Carnet de route. Premières documents de la Mission Dakar-Djibouti)*; *Minotaure* nº 1 junio 1933, p. 73-76, 7 ilustr.

célebres máscaras durante las danzas; las únicas fotografías que se ofrecen corresponden, efectivamente, a las evoluciones de los danzantes mascarados en diversos momentos de su desarrollo. Pero, posteriormente a ese segundo número enteramente etnográfico, y coincidiendo con el definitivo escoramiento de la revista hacia el grupo de Breton, *Minotaure* abandona la presentación de producciones arqueológicas y etnográficas casi por completo, solo hallaremos dos artículos que respondan a esos intereses en todos los números restantes. De 1936 es “*Terracotas de Beocia*”¹⁶⁵, donde con texto puramente literario de Jacques Prévert, obviamente ajeno a los intereses científicos de los etnógrafos y arqueólogos, se presenta



Etnografía y antropología en *Minotaure*: “Entrevista con un Tsimshian”, Ref. en nota 166.

una amplia serie de fotografías tomadas por Eli Lotar de figurillas inéditas de barro cocido beocios procedentes del Museo Nitiomi de Atenas, se trata de representaciones muy primitivas de animales y hombres, en muchos casos itifálicos, de gran plasticidad y espontaneidad. El desprecio hacia los datos documentales es absoluto no ofreciéndose ninguna indicación ni en el texto ni a pie de foto acerca de dataciones, sentido, iconografías, dimensiones, etc. de la figuras, manifestando así hacia estas producciones la misma clase de interés ocasional e indirecto que ya se manifestara en las revistas del grupo surrealista, en las “Revoluciones”. Ya en 1939, en el que sería último número de la revista, se presenta el otro artículo indicado, en este caso de carácter más etnográfico a pesar de deberse al pintor suizo recientemente admitido en el grupo surrealista Kurt Seligmann: “*Entrevista con un Tsimshian*”¹⁶⁶, el autor propone una conversación con un indio Tsimshian, tribu de la Columbia británica, acerca de las leyendas relatadas a través de sus totem y objetos artísticos, y ofrece fotografías extraordinarias de estas esculturas abandonadas en los bosques.

Con tan breve recorrido, aunque con la muy notable excepción del número “*Mission Dakar-Djibouti*”, se termina la dedicación de *Minotaure* a las producciones primevas. Se confirma así la peculiar aproximación surrealista a estas producciones. No es de extrañar esta escasez dada la importancia de lo literario en el grupo bretoniano, importancia manifestada tanto en los muchos artículos cuyo sentido y medio es fundamentalmente ese, como en el propio arte surrealista, siempre confiado a la imagen de elaboración en definitiva simbólica. Las producciones arcaicas y primitivas, absolutamente directas en su sentido y plasticidad y casi siempre esculturas, no interesaban a los intelectuales del surrealismo -otra cosa es a los artistas plásticos- ni desde el punto de vista formal ni desde el punto de vista documental y etnográfico, eran los aspectos ocultos y maravillosos del extraño mundo por ellas representado lo que interesaba, eran los sueños que despertaban y las imágenes que concitaban y no tanto su concreta visualidad u objetualidad; por ello coleccionaban estos objetos pero se referían directamente a ellos en pocas ocasiones. Podría decirse que en *Minotaure* las ciencias de las culturas materiales humanas como la etnografía y la arqueología dan paso a una generalización de los aspectos culturales más profundos de ellas derivados, dan paso a una antropología del mito ajena a compartimentaciones disciplinares y no necesariamente basada en vestigios materiales como la representada por las fundamentales colaboraciones de Roger Caillois, o a una antropología psicoanalítica de la crueldad, como muy bien podrían describirse muchos de los artículos terribles de Maurice Heine.¹⁶⁷ Es igualmente indicativo de la peculiaridad de

165 Jacques Prévert: *Terres cuites de Béotie*; *Minotaure* nº 9 octubre 1936, pp. 40-44, 14 ilustr. (fotos de E. Lotar)

166 Kurt Seligmann: *Entretien avec un Tsimshian*; *Minotaure* nº 12-13 mayo 1939, pp. 66-69, 4 ilustr.

167 Caillois es autor, por ejemplo, de “*Mimetismo y psicastemia legendaria*” (*Minotaure* nº 7) o de “*La mantis religiosa*” (nº 5) centrado en un animal-totem de los surrealistas, textos reunidos junto a otros en *Le mythe et l'homme*, Gallimard, París 1938. En

Minotaure el interés de la publicación, sobre todo en sus últimos números, por manifestaciones artísticas no precisamente asimilables a las artes arcaicas: los aspectos más asimilables al imaginario surrealista de Piero di Cosimo, Botticelli, Gericault o Caspar David Friedrich, entre otros, son objeto de reconsideración.

Mission Dakar-Djibouti En cuanto al número etnográfico de *Minotaure*, el citado número 2 “*Mission Dakar-Djibouti, 1931-1933*”, permitamos a la propia revista describir sus contenidos: “*Documentos sobre: Techumbres de chozas de las riveras del Bani (Lago Níger). Máscaras y cascos de danza de Sudán francés. Cerraduras esculpidas del África occidental francesa. Máscaras y objetos rituales Dogon (Sudán francés). Pinturas rupestres de Songo (Sudán francés). Esculturas, calabazas grabadas y alfarerías de Dahomey. Pinturas antiguas de la Alta Etiopía. Etc., etc. / Numerosas reproducciones de escenas, tipos, lugares, objetos y documentos diversos que se remiten a las regiones atravesadas por la Misión.*”¹⁶⁸

Los editores no exageran su contenido que ciertamente es difícil que defraude en ningún aspecto, añadiéndose a este valor objetivo el hecho de constituir una primicia sobre la expedición. El propio responsable de la misma, Marcel Griaule, la presenta con una “Introducción metodológica” en la que explica la necesidad del enfoque multidisciplinar para acceder a la complejidad de manifestaciones estrechamente interrelacionadas sobre las que hubo que actuar. Efectivamente, todos los aspectos de las culturas: lenguas, mitos, ritos, arte, música, etc. son tratados en los diferentes estudios y presentaciones de datos, entre ellos

y a título de ejemplo por ser en su conjunto el más destacado, puede señalarse la serie de artículos relativos a la etnia Dogon (Malí), especialmente interesantes desde el punto de vista estético por su inseparable dimensión ritual y artística. Marcel Griaule presenta “*El cazador del 20 de octubre (ceremonias funerarias en el Dogon del acantilado de Bandiagara, (Sudán francés))*” sucesión de costumbres y acciones rituales documentadas con series casi cinematográficas de fotografías de los distintos acontecimientos. A continuación Michel Leiris prosigue la serie, comenzada por él mismo en el primer número de la revista con “*Danzas funerarias Dogon*”, con “*Máscaras Dogon*” uno de los artículos más destacados desde el punto de vista plástico del fascículo en el que las mismas máscaras aparecen documentadas en pleno uso ritual y fotografiadas como objetos de arte, siempre cuidadosamente identificadas incluso ya con la referencia de catalogación museística. “*Las máscaras reproducidas aquí estaban en actividad cuando la misión se las procuró. Sin embargo, la máscara ‘dégué’ ha sido encontrada en una caverna y la máscara ‘kâ’ (antílope-*



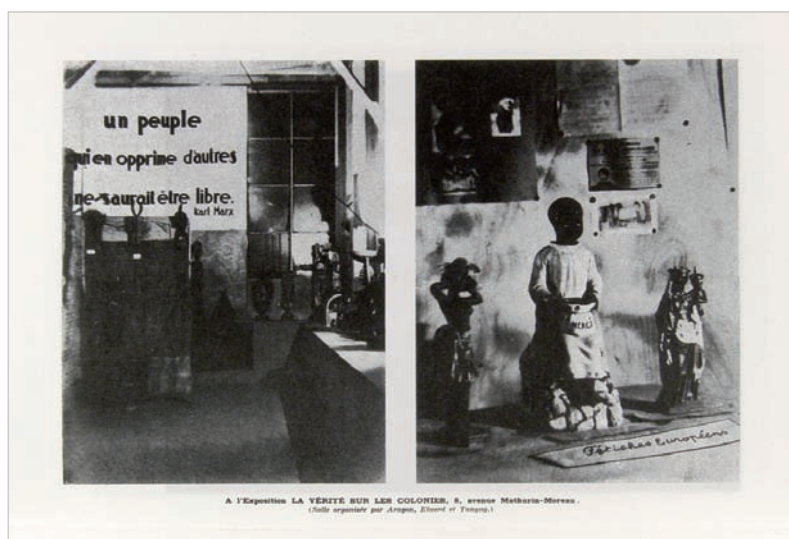
Etnografía y antropología en *Minotaure*: Número especial “Misión Dakar-Djibuti 1931-1933”. b) Portada del fascículo por Gaston-Louis Roux, Ref. en nota 168; a, c) Imágenes de “Máscaras dogon”, Ref. en nota 169.

cuanto a Maurice Heine, es sin duda uno de los más destacados y asiduos colaboradores de *Minotaure*. Ya fue citado e ilustrado su “*Miradas sobre el infierno antropoclásico*” (nº 8), en este como en todos sus artículos, lo intolerable, lo cruel, los límites de lo aceptado como humano, pasa a primer plano. Aunque con intereses muy diversos, pareciera una cuña batallana en *Minotaure*..

168 La Misión Dakar-Djibouti 1931 – 1933. Página de sumario; *Minotaure* nº 2 junio 1933

*caballo) en una de las cavidades rocosas donde los Dogon tienen por costumbre dejar pudrir o desaparecer, roídas por las termitas, las máscaras usadas. En cuanto a las de Songo, fueron descubiertas en un macizo rocoso donde los habitantes del poblado habían relegado las máscaras y sus accesorios tras haberse convertido al islamismo.*¹⁶⁹ El viaje por las maravillas de África continúa con unas fantásticas “*Pinturas rupestres de Songo*” o las notas y transcripciones musicales de André Schaeffner entre muchas otras “*impresiones*”

Se ha indicado ya la posición opuesta al colonialismo de los surrealistas o de los etnógrafos del entorno del Musée d’Ethnographie, incluso vimos cómo Leiris hacía una muy explícita crítica de la visión eurocéntrica en el artículo que anunciaba en *Documents* la expedición, pero nada de esto impedía a los directores del museo a donde iban destinadas las piezas etnográficas obtenidas por la expedición, Paul Rivet y Georges-Henri Rivière de quienes tenemos noticias por *Documents*, felicitarse del éxito de la expedición cifrándolo especialmente en la “*recopilación de colecciones*”: “*Recolección de 3.500 objetos etnográficos (que van a enriquecer las colecciones del Musée d’Ethnographie), notación de 30 lenguas o dialectos en su mayor parte desconocidos hasta el presente, formación de una importante colección de pinturas abisinias antiguas y modernas contando entre otras piezas incomparables, las pinturas murales de la iglesia de Antonios de Gondar (que representan alrededor de 60 metros cuadrados), formación de una colección de 300 manuscritos y amuletos etíopes destinados a la Bibliothèque Nationale (...)*”¹⁷⁰ Las contradicciones que siempre subyacen al uso artístico, filosófico o político que de las culturas ajenas, y en este caso de las etnológicas, hicieron las elites culturales europeas, están plenamente presentes en la sorprendente falta de pudor de estas manifestaciones de unos científicos que rechazan el colonialismo desde el punto de vista moral así como la visión del mundo unilateral del europeo y, sin embargo, con la disculpa científica actúan con análogo afán de apropiación que las explotaciones cafeteras, madereras o mineras que esclavizaban a las poblaciones africanas con la justificación imperante en la época de que era un justo trueque ante los beneficios que la civilización superior les aportaba. Al igual que esas explotaciones, el conocimiento científico o la apreciación estética de esas culturas por parte de las ciencias y el arte occidentales, las libraba por así decir del mero existir natural, de su elemental estado de naturaleza, y las ponía en el mundo gracias precisamente al provecho que de ellas podía obtener el europeo al procurarle una nueva ocasión de reencontrarse con los instintos y la naturaleza humana elemental. Su arte solo vivía a través del hombre blanco que sabía qué hacer con él: introducirle en el museo de arte como Zervos o bien en el de etnografía como los científicos. Por mucho que Leiris negase las jerarquías entre civilizaciones, lo aportado por aquellas -pues debían aportar algo, bien a los estados, bien a los museos o a los espíritus- era solo complemento, recuerdo ancestral, estadio primario que la cultura de occidente asumía como una circunvolución más, aunque de profundas consecuencias para el arte, en su constante necesidad de novedad y progreso. Como un nuevo elemento de renovación que reforzaba su civilización con dosis de sangre nueva; generalmente a costa de un donante por el que, una vez extraída su savia espiritual próxima a la naturaleza, se tenía poca consideración. Una mina de diamantes.



Contra-exposición anticolonial del grupo surrealista. Página de imagen que cierra el nº 4 de *Le surréalisme* ASDLR, 1931.

169 Michel Leiris: *Masques Dogon*; *Minotaure* nº 2 junio 1933, pp. 45-51, 17 ilustr.

170 Paul Rivet y Georges-Henri Rivière: *La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*; *Minotaure* nº 2 junio 1933, pp. 2-5, 4 ilustr.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

2ª PARTE:

Presencia, debates y géneros de la escultura en las revistas de arte.

Capítulo 5. Géneros y usos de la escultura pública: monumentos y decoraciones.

Capítulo 5. Géneros y usos de la escultura pública: monumentos y decoraciones.

Sumario detallado:

Páginas

5. I. ESCULTURA, ORNATO ARQUITECTÓNICO Y DECORACIÓN. 313

5. I.1. Colaboraciones entre escultura y arquitectura. 315

Algunos edificios con esculturas.- (página 315)

Pabellón alemán de Barcelona, 1929.; Comparación con Francia.;

Musée Permanent des Colonies, 1931.; De nuevo la ornamentación.

Algunos programas decorativos. Auguste Janniot.- (p. 319)

El escultor decorador.; El Pabellón Ruhlmann, 1925.; El paquebote *Normandie*, 1935.; Elogio de la función ornamental de la escultura.;

Janniot en la Exposición Internacional de 1937.

5. I.2. La escultura decorativa moderna. 326

La Union des Artistes Modernes (UAM).- (p. 326)

Modernidad y Artes decorativas en los años 30.; Union des Artistes Modernes.;

Manifiesto de la UAM.; *Troisième Exposition de la UAM*.

Jan y Joël Martel.- (p.331)

La escultura decorativa de corte moderno.; De la mano de la arquitectura.;

Estatuillas, apliques y espejos poliédricos.; Plástica y decoración.;

Todavía el Espíritu nuevo.

5. II. ACTUALIZACIONES DEL MONUMENTO. 339

5. II. 1. Persistencia y crítica del monumento. 340

La necesidad de monumentos.- (p. 340)

“Héroes y Estatuas”; Caso Malfrey.; “París vertedero de mármoles”: los adefesios de París.; La posibilidad monumental del clasicismo moderno.

Visiones desde los medios modernos y surrealistas de la estatuaria monumental.- (p. 344)

Imposibilidad purista del monumento.; El monumento según Christian Zervos.;

Estatuas y surrealismo.; Dalí en *Minotaure*.; “Pígmalión y la Esfinge”.

5. II. 2. La producción monumental tradicionalista. Algunos autores y proyectos. 349

Ciudades y monumentos.- (p. 349)

Algunos monumentalistas.- (p. 351)

Jean Boucher y la escena pintoresca.;

Paul Landowskil, un monumentalista por excelencia.; La Voie Triomphale.;

Noticia de algunos monumentalistas extranjeros.

5. II.3. La talla directa y la recuperación del oficio de escultor. Algunos autores y obras. 358

Talla directa y modernización del género monumental.- (p. 358)

La dimensión artística de un procedimiento técnico.;

Los tallistas de piedra.; André Abbal.; Paul Dardé.

Joachim Costa.- (p. 364)

Práctico y teórico de la talla directa.; Un nuevo monumento a los caídos.;

La alta moralidad y la verdad comunicadora del oficio.; Añoranza de los pasados remotos.; *Pergola de la Douce France*.; El grupo La Douce France.;

Recalificación de la talla directa como mero procedimiento.

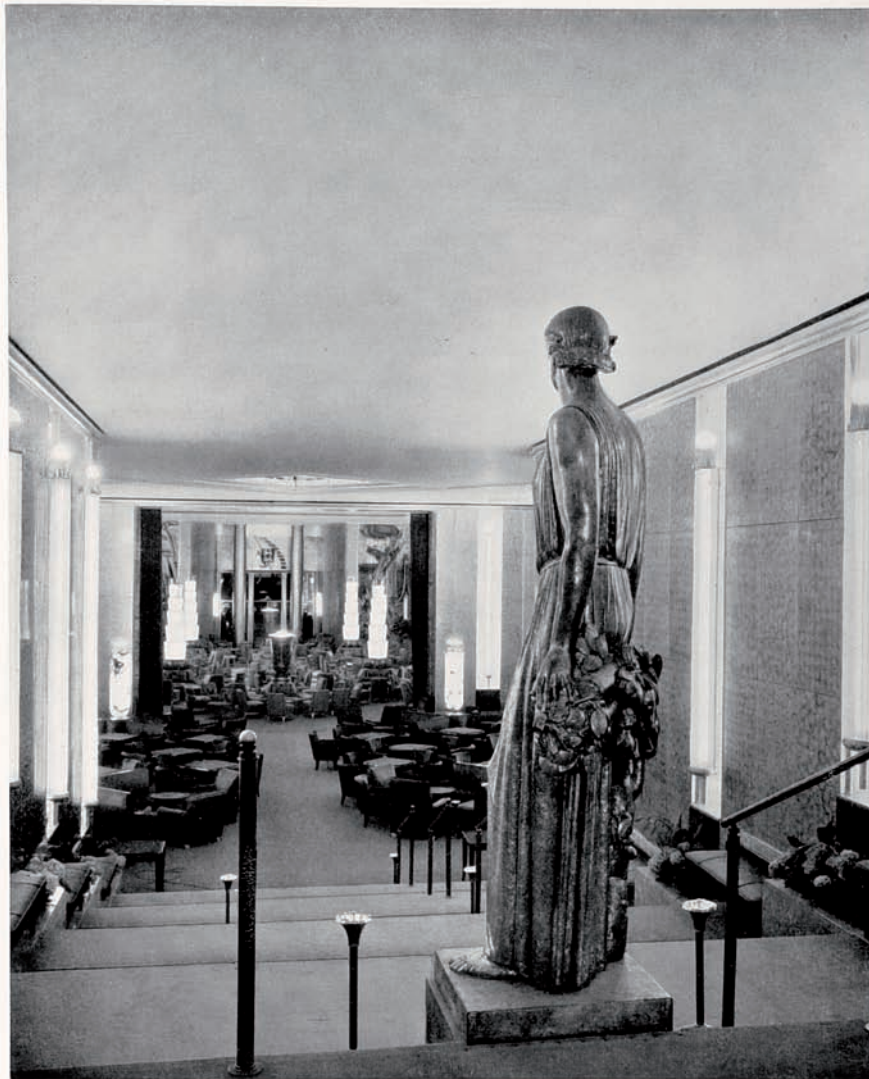


Photo. Gravot.

GRAND ESCALIER CONDUISANT AU FUMOIIR, EOUWENS DE BOLIEN ET EXPERT, ARCH.
AU PREMIER PLAN, *La Normandie*, statue de Baudry.

Louis Cheronnnet: Normandie; Art et Décoration 1935, pp. 241-283. Baudry, estatua decorativa en las salas de 1ª clase del paquebote Normandie, 1935.

Capítulo 5. Pervivencia de los géneros y usos escultóricos.

5. I. ESCULTURA, ORNATO ARQUITECTÓNICO Y DECORACIÓN.

Capítulo 5. Pervivencia de los géneros y usos escultóricos.

5. I. ESCULTURA, ORNATO ARQUITECTÓNICO Y DECORACIÓN.

5. I.1. Colaboraciones entre escultura y arquitectura.

Algunos edificios con esculturas.-

Pabellón alemán de Barcelona, 1929.; Comparación con Francia.;
Musée Permanent des Colonies, 1931.; De nuevo la ornamentación.

Algunos programas decorativos. Auguste Janniot.-

El escultor decorador.; El Pabellón Ruhlmann, 1925.; El paquebote *Normandie*, 1935.;
Elogio de la función ornamental de la escultura.;
Janniot en la Exposición Internacional de 1937.

5. I.2. La escultura decorativa moderna.

La Union des Artistes Modernes (UAM).-

Modernidad y Artes decorativas en los años 30.; Union des Artistes Modernes.;
Manifiesto de la UAM.; *Troisième Exposition de la UAM.*

Jan y Joël Martel.-

La escultura decorativa de corte moderno.; De la mano de la arquitectura.;
Estatuillas, apliques y espejos poliédricos.; Plástica y decoración.;
Todavía el Espíritu nuevo.

En el capítulo anterior se revisó desde distintos puntos de vista la presencia de la escultura en las revistas de entreguerras; de toda clase de escultura de interés contemporáneo. Se expuso, también, la posición de la crítica ante sus diversas manifestaciones modernas partiendo de la inevitable referencia rodiniana y se dio un especial relieve al fenómeno del extraordinario interés que por la escultura arcaica y primitiva manifestaron entonces todos los agentes del mundo del arte. Continuando con aquella caracterización genérica de la escultura de entreguerras, y antes de centrar, ya en la parte tercera del estudio, nuestro análisis exclusivamente en los escultores con mayor presencia en la revistas, haremos en el presente capítulo un recorrido por la producción escultórica del París de entreguerras atendiendo a categorizaciones basadas en los géneros y usos tradicionales de la escultura y la estatuaria.

Antes que de una caracterización de los diversos géneros, aunque esta acabe apareciendo inevitablemente, se trata ahora sobre todo de acceder ordenadamente y dentro de su contexto, a la enorme y variada producción figurativa de raíz más o menos tradicional -bien por los conceptos estéticos manejados, bien por su uso- de la escultura de la época. Esta clase de escultura puede sin inconveniente alguno describirse en base principalmente a las siguientes especialidades o géneros: monumento, decoración monumental (particularmente el relieve), figura autónoma (es decir no sujeta a función), retrato y animalista. Ciertamente podrían citarse otras especialidades como el bibelot de arte, el arte religioso, la medalla o el relieve autónomo, etc., pero, aunque como tales especialidades su análisis tendría indudablemente interés, desde el punto de vista estético todas ellas acaban quedando incluidas en las primeras.

Sin duda existen producciones de mayor compromiso moderno, derivadas del momento vanguardista, que podrían encuadrarse en una u otra de las categorías abiertas: la idea de figura autónoma está

plenamente presente en las producciones cubistas, también hubo relieves y estatuas para exterior que podrían asociarse de alguna manera a la idea de monumento. Pero en todos los casos estas categorías quedan forzadas pues los géneros tal como proceden de una larga tradición, no se definen únicamente por su temática sino más bien por el planteamiento estético que implican y, si acaso, por el uso social a que se destinan unas u otras clases de obras. Así, al hablar de la figura autónoma como género escultórico identificable, se está aludiendo a la representación del cuerpo humano sin mayor disculpa que él mismo y por lo tanto al desnudo, por mucho drapeado que lo complementa. No es este el caso de los tañedores de mandolina o los gondoleros cubistas. Aún más difícil parece asimilar sin más la idea “modernista” y secularizada de escultura pública a la de monumento. Se ha descrito a veces el medio escultórico moderno como un viaje desde la estatua hacia la escultura, se trata ciertamente de una simplificación abusiva de la que justamente huye este estudio, pero expresa bien la tendencia de la escultura originada en las vanguardias a transgredir las convenciones -lo que en definitiva constituye los géneros- de la estatuaria.

En consecuencia, la aproximación a la escultura a través de sus géneros será un modelo especialmente adecuado para describir la escultura de raíz tradicional; dejaremos, pues, prácticamente al margen a los artistas procedentes de las vanguardias que serán presentados en todo caso en los próximos capítulos. De estos últimos, serán tenidas en cuenta sus eventuales contribuciones, y sobre todo las de la crítica afín, a los debates sobre los géneros que se presentan; así es, por ejemplo, en el caso del género monumental o el recurso a la talla directa. Nos centraremos en el mucho más numeroso grupo de los escultores de figuración realista, desde los de mayor conservadurismo académico hasta los del clasicismo moderno, o los más inclasificables de la Escuela de París. Los diversos géneros se van a presentar a lo largo del presente y del siguiente capítulo, en ellos se tratan los siguientes temas: Escultura decorativa, particularmente la asociada a la arquitectura; Monumento; Otros géneros (figura, retrato, animalista). En todos los casos se presenta una panorámica de los debates estéticos y profesionales que les afectaron y redefinieron su encaje en la época, y se hace una relación bastante exhaustiva de los artistas, siempre a través de su presencia en las revistas, que los representaron, deteniéndonos en los más significativos. Se dejan para un tratamiento mucho más pormenorizado en la tercera parte del estudio algunas figuras o grupos artísticos que interesa destacar especialmente o a los que las revistas dedicaron gran atención: Rodin, Degas, Renoir, Maillol, Bernard, Bourdelle, o la Bande à Schnegg (Schnegg, Despiiau, Wlérick, Poupelet, etc.)

Tras esta necesaria introducción general al capítulo, solo queda presentar el siguiente apartado. En él se analizan diversos ejemplos de colaboración programática entre arquitectura y escultura, tanto de propuestas modernas como de otras más abiertas a la idea decorativa. Aparece así el relieve monumental y la estatuaria ornamental que llegará a su máximo desarrollo en la Exposición Universal de París de 1937, evento fundamental que se presenta aquí y en otras partes del estudio a través de la participación de diversos escultores en él. Esta escultura decorativa y monumental asociada a la arquitectura se concreta en dos representaciones destacadas y muy celebradas en la época, presentes en los eventos más significativos para esta clase de escultura: Auguste Janniot firme en una figuración realista muy personal y los hermanos Jan y Joël Martel escultores decoradores de cierta influencia cubista y excelentes representantes de la Unión de los Artistas Modernos (UAM), respuesta francesa al empuje del diseño moderno en Alemania y otros países europeos que también será presentada en este apartado.

5. I.1. Colaboraciones entre escultura y arquitectura.

Algunos edificios con esculturas.

Pabellón alemán de Barcelona, 1929. Entrando en el terreno específico de las funciones ornamentales-representativas de la escultura-santuario de la tradición y muy superior en sus producciones contemporáneas a la pintura, según vimos apuntaba la crítica de tono conservador-, cabría preguntarse si Mies van der Rohe habría podido encontrar en su Pabellón Alemán de Barcelona un lugar adecuado para una pintura tal y como sí lo encontró para una estatua de Georg Kolbe. La célebre inclusión, estilísticamente espuria, de una estatua tradicionalista en un entorno arquitectónico “modernista” de máximo idealismo y pureza -el pabellón no contenía nada, no estaba destinado a ningún uso, se remitía a sí mismo como objeto y experiencia estética pura-, resume la contradictoria consideración de la escultura como ajena a la modernidad en sus determinantes estéticos (en Alemania, cuna de la arquitectura racionalista, nunca se cuestionó, sin embargo, que la escultura se perpetuase en las figuraciones realistas) y aún apreciada en sus usos y funciones estético-simbólicas seculares. La cuestión que aquí interesa no es si la muchacha de Kolbe era arte de una clase u otra -en cualquier caso, Le Corbusier habría anatemizado al instante semejante estatua-, sino por qué el edificio que rápidamente será considerado como quintaesencia de la arquitectura moderna se hacía acompañar de escultura y concretamente de esa clase de escultura. La relación que establece el arquitecto alemán entre su lujoso y al tiempo sobrio edificio, su mobiliario de tubo cromado, sus paramentos de travertino, los estanques... y la hermosa estatua, mantiene, en términos generales, al arte escultórico que ella representa dentro de la relación tradicional arquitectura-escultura. Una escultura moderna de raigambre cubista como la que había elegido Le Corbusier en 1925 para su Pabellón de L'Esprit Nouveau, ratifica las propuestas espaciales del edificio moderno, sin embargo, la estatua de Kolbe actúa al tiempo como textura definitiva -el cuerpo humano- de fuerte materialidad contrastante, que culmina la cuidada sucesión de texturas y materiales con que visual y táctilmente se nos presenta el edificio y como símbolo humano que habita de una vez por todas el edificio fecundando su distante perfección. El edificio sería a la mente lo que la representación estatuaria es al cuerpo. Puede decirse que la estatua, la estatua tradicionalista, aporta aquí a la arquitectura una extraña autonomía que la disculpa de toda función, incluso del ser habitada, contribuye poderosamente a completar el sentido de una casa que no requiere habitantes, a habitarla en un grado simbólicamente más relevante que la Silla Barcelona y el resto de mobiliario que la ocupa tan levemente.



Mies van der Rohe. Vistas del Pabellón de Barcelona y de la estatua de G. Kolbe, 1929. Ilustraciones aparecidas en Cahiers d'Art, Ref. en nota 1.

Cahiers d'Art no se ocupa de la Exposición de Barcelona de 1929 salvo por el artículo que dedica al Pabellón de Alemania. Es la única revista de arte parisina que lo hace –las especializadas en arquitectura sí se ocuparon- y aunque no se alude en el texto a la presencia de la escultura que tanto ha dado que hablar, dos de las seis imágenes que ilustran el artículo presentan perspectivas que incluyen la obra de Kolbe ofreciendo ese célebre contrapunto a las líneas ortogonales que la enmarcan. El texto tiene el interés de la primera hora y es por demás sensible a las sutiles intenciones del arquitecto por lo que vale la pena rescatar en esta oportunidad algunas de sus percepciones, por otra parte, como veremos, en absoluto ajenas a los intereses de la escultura. Se destaca en primer lugar la extrañeza producida por el papel autorreferencial asumido por el edificio: “No acoge sino el espacio. No tiene objetivo práctico, función material. Las gentes dicen: ‘Esto no sirve para nada’.”¹ El marcado carácter espacial y la inhabitabilidad son características destacadas repetidamente por el autor, el arquitecto y paisajista menorquín Nicolas M. Rubio i Tuduri, que alaba el paradójico equilibrio entre razón y sentimiento en una arquitectura, sin embargo, “muy moderna y muy técnica”, logro al que contribuyen los materiales pero también la sutil geometría aplicada. “Cuando usted se acerca al Pabellón, después, cuando entra, quedará sorprendido por esa impresión de inutilidad que se desprende de esas salas abiertas y vacías, de esos bellos muros en mármol, desnudos y desiertos, de esos ‘patios’ inhabitables; y sentirá, sobre todo, el choque de la arquitectura metafísica, si se me permite decirlo. (...) Pero en el Pabellón alemán de Barcelona, la arquitectura, al alejarse de lo físico, tiende sobre todo a la evocación y al símbolo.”² La función del Pabellón reviste un carácter representativo, es, afirma Rubio i Tuduri, “la casa tranquila de la Alemania apaciguada”, su función no es arquitectural sino puramente monumental y, si se quiere aceptar el anacronismo, escultórica en el sentido abierto que hoy se da al término. En tal contexto representativo y monumental la representación escultórica figurativa del cuerpo, con toda la carga de tradición y cultura que arrastra tras de sí, encuentra un uso esencial, anti-ornamental, que va más allá de la coincidencia o no de los códigos lingüísticos empleados. Las extraordinarias consecuencias de haber privado a una construcción de un “modernismo” radical de la función propiamente

arquitectónica, es decir relacionada en último término con la habitabilidad, produce en el observador actual sorprendentes elipsis temporales hacia el futuro posmoderno que podemos reconocer fácilmente en propuestas escultóricas basadas en el discurrir perceptivo espacio-temporal; sorprende comprobar cómo Rubio i Tuduri descubre en el Pabellón de Barcelona estrategias llevadas a la escultura por artistas como Sol Lewitt o Dan Graham: “Esas paredes son, por lo general, grandes vidrios continuos que no limitan el espacio sino de forma parcial. Algunos de esos cristales de tintado matizado y neutro, reflejan los objetos y las gentes de tal suerte que lo que usted ve a través del cristal se confunde con lo que ve reflejado en él. Algunas de las salas carecen de techo: se trata de verdaderos ‘medios patios’, en los que el espacio solo está limitado por tres muros y por la superficie horizontal del agua de un estanque, pero donde ese espacio queda ‘retenido’ por la geometría.”³



Lipchitz. *Baigneuse* en el entorno del Pabellón de l'Esprit Nouveau, Exposición de Artes decorativas de 1925.

Comparación con Francia. Al margen de la singular y perfecta simbiosis arquitectura-escultura del pabellón de Mies van der Rohe, este no deja de ser un eslabón más en la tradicional relación entre estos dos géneros artísticos, donde la esencial dependencia

1 Nicolas M. Rubio Tuduri: *Le Pavillon de l'Allemagne à l'exposition de Barcelone (Mies van der Rohe)*; *Cahiers d'Art* nº 8-9 1929, pp. 408-411, 6 ilustr., 1 plano, p.409

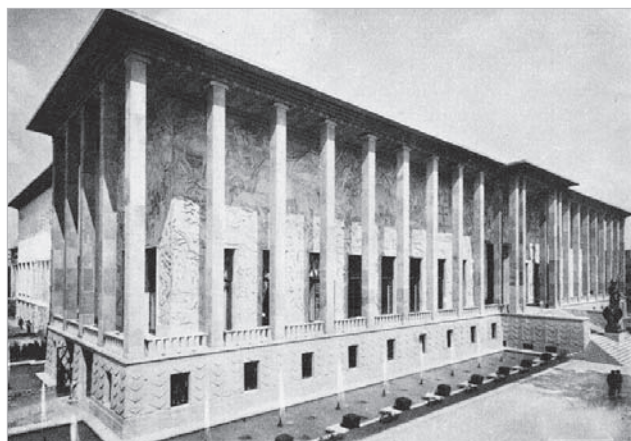
2 *Ibidem*, pp. 409-410

3 *Ibidem*, p. 409

de la escultura respecto a la *madre de las artes*, la arquitectura, se mantiene intacta. Dependencia que, en la época, no supondría en absoluto relegar la parte escultórica a un papel subalterno que mermase su potencial artístico, al contrario, hemos tenido ocasión de comprobar cómo la crítica animaba esta colaboración pues en ella, como demostraba la historia, la escultura hallaba todo su sentido trascendente y razón de ser social; cómo, por ejemplo, el maestro Auguste Perret defendía la aportación simbólica de los relieves de Bourdelle en su *Théâtre des Champs Elysées* declarando inadecuada cualquier interpretación en clave ornamental⁴. Se daba por entendido, sin embargo, que era la arquitectura la que acogía y establecía el marco para la escultura, asumiendo esta su función de completamiento simbólico del conjunto y, llegado el caso, su complementación ornamental. En definitiva Mies van der Rohe, aunque con gran sutileza, mantiene e incluso renueva el contrato, y tal vez no se plantea qué lenguaje escultórico conveniente a sus intenciones simbólicas entre otras cosas porque su entorno cultural germánico únicamente le ofrece esta clase de estatuaría centrada en la representación realista del cuerpo humano.

Desde la visión moderna francesa, concretamente desde el purismo, la situación es muy distinta; toda dimensión extra-artística, como es muy destacadamente el caso de la función simbólica, atentaría gravemente contra el ideal estético de las vanguardias poscubistas, es decir contra el mito moderno de autonomía formal y lingüística de la obra de arte. Así, Le Corbusier sí elige para el Pabellón de L'Esprit Nouveau⁵ en la Exposición de 1925 un lenguaje escultórico determinado y refractario a lecturas de índole simbólico, el del cubismo representado por Lipchitz, y le otorga un papel fundamentalmente vinculado a las determinaciones de axialidad y espacialidad del edificio, cuestiones formales que la obra escultórica señala y realza sin delegar por ello en la arquitectura ni un ápice de su inevitable autonomía. Cabe, desde luego, preguntarse si esa integridad autoreferencial determinada por la especificidad lingüística de la estatua cubista es preferible a la cascada de vínculos culturales y reminiscencias psicológicas provocados por el lenguaje tradicional de la muchacha de Georg Kolbe. En cualquier caso, los dos pabellones representan intentos punteros por mantener dentro de la seriedad y la coherencia artística la secular colaboración entre arquitectura y escultura; lo habitual, no obstante, será otorgar a las intervenciones escultóricas en el edificio un papel inequívocamente simbólico-ornamental, abundando toda clase de glorificaciones monumentales del poder que concluirán con una suerte de estilo internacional figurativo especialmente depurado y desarrollado desde los ambientes oficiales de las ideologías totalitarias de los años treinta. El sutil intercambio propuesto por los dos arquitectos modernos es sustituido por la efectividad propagandística de los desmedidos proyectos escultórico-escenográficos tan abundantes en la Exposición Universal de París de 1937.

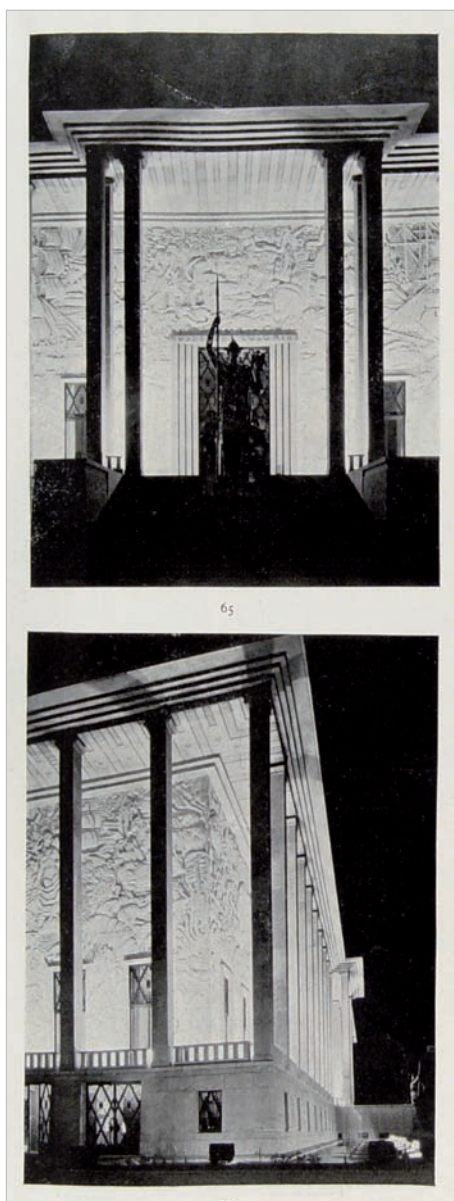
Musée Permanent des Colonies, 1931. De nuevo la ornamentación. Lo cierto es que no son tantos los ejemplos en los que, como en los anteriores, se establece una relación orgánica entre el proyecto arquitectónico y la escultura, menos aún en años 20. La mayor parte de estas colaboraciones en las que desde el proyecto se otorga un papel específico a la escultura, de muro o exenta, tuvieron carácter efímero por ser, como los comentados, pabellones de exposiciones internacionales. En realidad los más característicos ejemplos de esta colaboración aún en pie son también edificios construidos para ese fin entre los que cabe



Vista de época del Musée Permanent des Colonies, 1931

4 Sobre esta colaboración se habla en el Capítulo 2; *Arquitectura y artes decorativas en el debate moderno*.

5 Sobre la obra de Lipchitz presente en el pabellón purista y sobre el propio pabellón, se habla en la parte dedicada al escultor: Capítulo 7; *El pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925*.



Vistas nocturnas del Musée Permanent des Colonies en las que resalta la cortina de relieves que cubre completamente su paramento externo. Imágenes aparecidas en *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 7.

destacar los pabellones estables construidos por la organización para las dos exposiciones internacionales organizadas en París durante los años 30: la Exposición Colonial de 1931 y la Exposición Universal de 1937. El Museo permanente de la Colonias, actualmente conocido como Palais de la Porte Dorée, es uno de los más destacados vestigios de aquel tipo de construcciones y uno de los más acabados ejemplos del gusto Déco afianzado tras la Exposición de 1925, fue construido como el único edificio destinado a perdurar de la Exposición Colonial Internacional celebrada en París el año 1931 y, como toda la exposición, elemento propagandístico sobre los beneficios y justificaciones del colonialismo⁶.

El extraordinario lujo decorativo debido a importantes trabajos de Jacques Emile Ruhlmann o Eugène Printz y lo recargado de su arcaizante arquitectura -según su autor Albert Laprade una mezcla entre el Espíritu nuevo y determinadas tipologías coloniales-, produce cierta decepción en el comentarista de *L'Amour de l'Art* que recuerda a Laprade como el eminente autor de una obra de referencia para la arquitectura moderna francesa de los años 20, el Garage Citroën de la calle Marbeuf: *"El Museo Permanente nos desconcierta. (...) Hay contradicción flagrante entre los dos edificios (el Garage Citroën y el que comenta). M. Laprade nos presenta hoy un monumento cuyo aspecto exterior se parece a los templos antiguos (como un enclenque descendiente en hormigón armado de los bellos gigantes de piedra). (...) En todo caso, considerémonos afortunados de haber tenido por maestro de esta obra a M. Laprade... no murmuramos demasiado ante esta columnata absolutamente inútil- qué fachada estremecedora, adornada de accesorios simbólicos de ultramar habríamos tenido que sufrir de otro constructor..."*⁷ La fachada a que hace referencia el crítico y que significativamente evita comentar, contiene el elemento visualmente más característico del edificio, el inmenso relieve que ocupa a sangre y en su totalidad, los paramentos que cierran el perímetro del edificio tras la columnata. A pesar del crítico, el éxito de esta fórmula decorativa fue rotundo. Su éxito

popular fue enorme, pero también entre los profesionales del arte, arquitectos, decoradores y artistas, que al fin veían la posibilidad de restablecer la colaboración decorativa entre arquitectura y escultura rota tras el éxito de la arquitectura moderna racionalista en 1925. En ese sentido, las consecuencias de esta obra serán fundamentales durante el resto de la década, dando lugar a muchas secuelas, muchos edificios públicos que introducen frisos, frontones esculpidos en sus antes desnudos muros, pero sobre todo ha de culminar en la explosión decorativa de la Exposición de 1937. La obra, no obstante, tiene un importante precedente, en cuanto a la importancia dada al uso arquitectónico del relieve, en el Théâtre des Champs Élysées, con las metopas esculpidas por Bourdelle en 1912. La manera de integrar la decoración escultórica

⁶ Ya se comentó brevemente en una cita del anterior capítulo la oposición de los surrealistas y otros intelectuales al colonialismo, pero también hay que valorar la importancia que esta manifestación tuvo para muchos artistas e intelectuales. Si bien el arte era más conocido, hubo en ella ocasión de apreciar por vez primera músicas, danzas, folklore, etc. de las más diversas latitudes. Antonin Artaud, por ejemplo, reconoció la importancia que para él tuvieron los espectáculos a los que tuvo ocasión de asistir; el descubrimiento de instrumentos y agrupaciones como el Gamelan y en general de músicas y danzas interpretadas por nativos, fue reconocida por compositores y artistas.

⁷ Marcel Zahar: *À l'Exposition Coloniale. Le Décor de la Cité d'Occident*, *L'Amour de l'Art* 1931, pp. 412-415, 8 ilustr., p. 413

en el nuevo Museo de las Colonias, no deja, sin embargo, de ser original y manifestar preocupaciones típicamente modernas; al ocupar sin excepción toda la superficie disponible desde el basamento hasta el entablamento, Laprade convierte el programa simbólico propuesto por el escultor, fundamentalmente, en pura textura, en una piel recargada que actúa en primera instancia al margen de formas e iconografías concretas generando con su *horror vacui* un efecto claroscurista que contrasta con la relativa simplicidad de los pilares y cuyo efecto visual rememora genéricamente maneras ornamentales presentes en culturas tradicionales de las colonias tanto orientales como africanas.

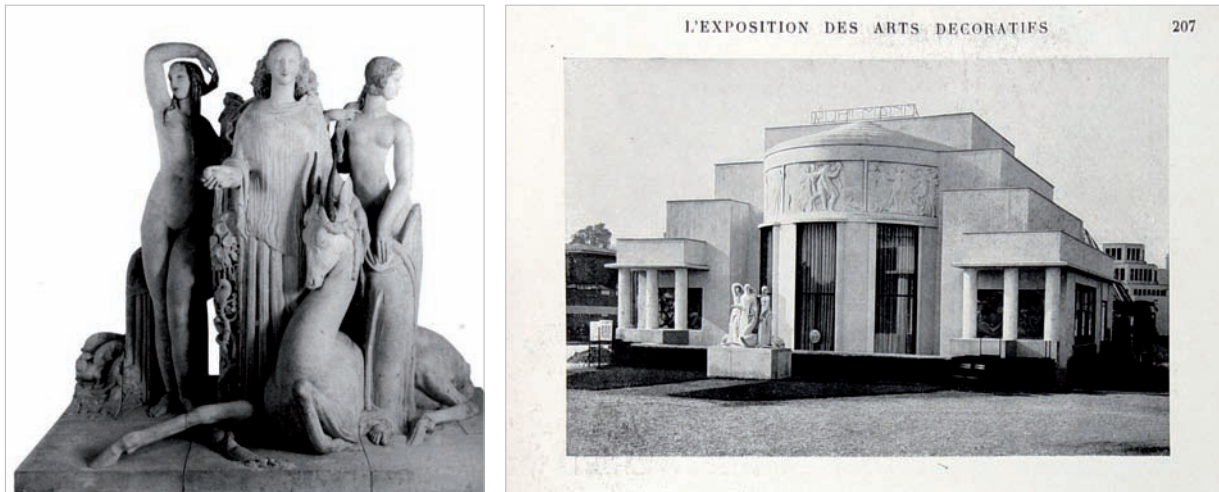
Algunos programas decorativos. Auguste Janniot.

El escultor decorador. Como en otras ocasiones, es la decisión del arquitecto de asimilar la escultura al proyecto lo que permite hablar de colaboración orgánica entre los géneros, la decisión del escultor atañe a otras cuestiones más específicas de su medio artístico que en realidad poco afectan a los términos que determinan el sentido de la colaboración. Así, poco importa de cara al concepto más general propuesto desde la arquitectura y en poco variaría el resultado monumental, si los contenidos iconográficos o estilísticos fueran otros. En este caso los 1100 m² de bajo relieves labrados en piedra por Alfred-Auguste Janniot (París 1889 - 1962) son de una extraordinaria exuberancia ornamental orientada a loar la abundancia, la riqueza y variedad aportadas por las colonias a la metrópolis representada como *madre patria*, su estilo responde a la simplificación formal y descripción de los planos característica del momento acentuada por la plena asunción de la función decorativa que lleva al artista a no dejar ni un solo espacio libre de talla y a aprovechar los elementos de contraste textural ofrecidos por la diversidad morfológica de elementos representados: figura, paisajes, edificios, navíos, máquinas, etc. Estamos ante uno de los más destacados escultores de tradición franceses del período estudiado, cuya fama deriva sobre todo de sus grandes ciclos decorativos generalmente de escultura para muro, se trata por ello de uno de los mejores y más representativos ejemplos de los términos en que se dio la colaboración arquitectura-escultura. Janniot ofrece sus más reconocidos resultados en la década de los treinta, cuando se convierte ya verdaderamente en un escultor oficial, y en el campo del relieve a cuyo estilo monumental, después asimilado a las ideologías totalitarias, contribuirá poderosamente.

No obstante su obra fue reconocida ya en la década anterior y su participación en la exposición de 1925 fue notable, en esa ocasión el decorador Jacques-Emile Ruhlmann, amigo y mentor de Janniot, inaugura una larga colaboración con el escultor al confiarle diversas intervenciones en su célebre pabellón *Residencia de un Coleccionista*, compendio del gran lujo Déco en la exposición y de las opciones modernas más opuestas a las defendidas desde *L'Esprit Nouveau*. La más relevante de esas intervenciones y que constituyó un gran éxito para su autor fue el grupo escultórico exento compuesto por tres figuras femeninas titulado *Hommage à Jean Goujon*, las figuras policromadas de las musas acompañadas por motivos animales y vegetales puede considerarse una obra cumplida de la escultura decorativa, compendio de todas las aspiraciones estéticas de este tipo de creaciones y plenamente inserta ya en el gusto que posteriormente se ha identificado como Art Déco. Los rasgos más característicos del primer estilo de Janniot están presentes en ella, particularmente una marcada estilización que la crítica de la época atribuyó a influencia renacentista tanto francesa como más marcadamente florentina. En 1927 repite el mismo esquema en otro grupo policromado destinado en esta ocasión al Salón de Té



Salón de Té del paquebote L'Ile de France (1927) con un grupo escultórico de Janniot. Aunque esta imagen no procede de la revista sino de la propia compañía naviera, L'Amour de l'Art le dedicó un artículo a este lujoso buque; ver Ref. en nota 8



a) Auguste Janniot, *Hommage à Jean Goujon*, 1925; b) El Pabellón Ruhlmann en la Exposición de 1925 con la obra de Janniot en 1^{er} término y el friso de Joseph Bernard sobre los ventanales; en Lionel Landry: *L'Exposition des Art décoratifs. L'Architecture: Section française; Art et Décoration* 1^{er} semestre 1925, pp. 177-228, p. 207.

del paquebote *L'Île de France*.⁸ Se trata en ambos casos de excelentes ejemplos de esa ambigüedad entre la creación pura y la aplicada con que se nos presenta buena parte de la escultura figurativa de entreguerras, ambigüedad difícil de asumir desde la perspectiva de la modernidad que por lo general suele aplicarse a la época. Lo es también de la reivindicación de las artes decorativas como ámbito donde se preservan no únicamente el buen gusto, la distinción y la jerarquía social a él asociados, no solo el valor y la moralidad de los oficios, también la tradición artística amenazada por los vanguardismos: Jean Goujon, el gran referente renacentista de la escultura francesa, perdura en sus manos frente a la ruptura “moderniste”.

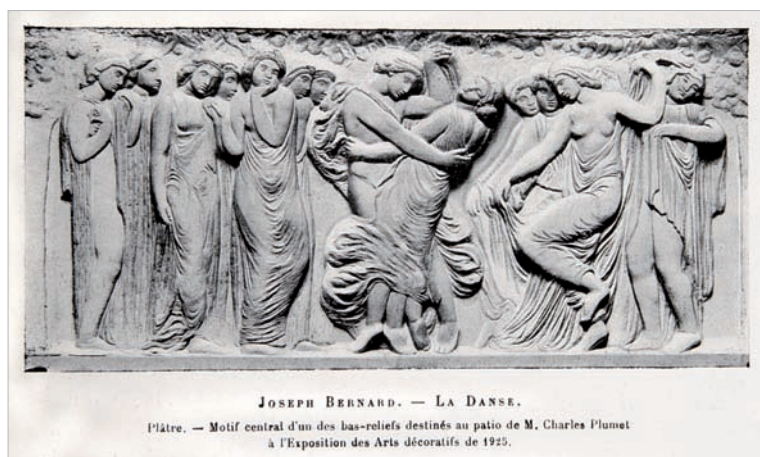
El Pabellón Ruhlmann, 1925. La declaración de principios que supone el título y la obra de Janniot no es, por otra parte, la única encomendada en este Pabellón Ruhlmann a un escultor, Joseph Bernard⁹, considerado ya como un maestro consagrado por aquellos años, presta los motivos de su celebrado y clasicista relieve de 1922 *La Danse* para ornar al exterior el ábside del pabellón, una obra emblemática de la comedia modernidad propuesta por el poderoso decorador que fue reproducida en muchas publicaciones y comentada entre otros por Waldemar George. Con la inclusión de esta prestigiosa obra que actúa como fondo respecto al grupo de Janniot, según muestra una de las páginas que *Art et Décoration* dedica en su crónica de la Exposición de 1925 al pabellón de Ruhlmann¹⁰, la escultura autodeclarada por estilo y técnica, decorativa y la gran escultura clasicista contribuyen a los mismos fines tanto simbólicos como ornamentales y entre ellas solo hay diferencias de jerarquía derivadas de la mayor o menor personalidad artística del autor y no del grado de su vinculación con funciones ornamentales. El rechazo de estas funciones tanto por parte de los artistas como de los teóricos derivados de los vanguardismos, en aras de una autonomía respecto a las delimitaciones de la arquitectura, no será comprendida por los escultores más tradicionales y sus entornos correspondientes que están convencidos de que es justamente en esa relación tradicional con la arquitectura donde la escultura puede hallar su máximo desarrollo.

El relieve resurgió con fuerza durante el período de entreguerras precisamente debido a los encargos arquitectónicos. Ante el desprestigio de la ornamentación superpuesta a las estructuras arquitectónicas característica del estilo Imperio o del Modern Style, los arquitectos limitan las zonas de sus paramentos destinadas a ser ornadas y como en tantos campos, vuelven los ojos a los recursos de la antigüedad, hacia el bajo relieve clásico, tan justificado por la estructura arquitectónica sustentante, o hacia la expresiva sobriedad de ejemplos arcaicos como los medievales o antiguos como los de la Mesopotamia y Egipto. En esta recuperación se encuadra la obra más madura y característica de Janniot, paradójicamente el

8 Gabriele Mourey: *Le paquebot "L'Île de France"*; *L'Amour de l'Art* nº 9 1927, p. 337

9 Se dedica una parte monográfica a este escultor en Capítulo 7; *La vuelta al ideal. La generación intermedia*.

10 Este pabellón queda contextualizado dentro de la Exposición de 1925 en Capítulo 2; *Aplicando la modernidad*.



Joseph Bernard en el Pabellón Ruhlmann, Exposición de 1925. a) Interior con escultura de Bernard, en: Gaston Varenne: *Le mobilier: Section Française; Art et Décoration* 2º semestre 1925, pp. 1-44, p. 19; b) *La Danse*, 1922. Presentada en el Salon d'Automne de 1924, en: *Le Salon d'Automne; La Revue de l'Art* 1924.

género escultórico más solicitado en la decoración arquitectónica, el relieve, le ha de servir para superar y enriquecer los recursos netamente decorativos empleados en *Hommage à Jean Goujon* convirtiéndose en uno de sus maestros más reconocidos, de alguna manera el continuador del gran desarrollo que ya confiriera al género Bourdelle de quien fue discípulo, aunque ciertamente con menor intensidad artística que el maestro muerto en 1929. En efecto, el ejemplo ofrecido por los relieves de la Opéra de Marseille de Bourdelle, presentados antes de su instalación en el Salon des Tuilleries de 1924, están en la base del desarrollo monumental del género y de muchos de los recursos estilísticos de aspecto arcaizante que, con un barroquismo mucho mayor, aplicará Janniot. En esta obra de la última etapa de Bourdelle, encuentra Waldemar George la recuperación de los recursos del relieve arcaico: “Bourdelle ha adoptado en esta ocasión la escritura precisa de los relieves asirios. Ha concebido su obra en función de la superficie; le ha conservado su virtud de obra plana.”¹¹ Esa virtud de obra plana que evita figurar perspectivas y sobrepasar el concepto de bajo relieve, es también característica del relieve de Janniot.

El paquebote *Normandie*, 1935. A pesar de la importancia de los encargos recibidos y de la predilección de los arquitectos por su colaboración, las revistas no se ocupan críticamente de la obra de Janniot. Sí apareció ciertamente en muchas ilustraciones pero como parte de los conjuntos monumentales, parte que sorprendentemente casi nunca mereció comentarios, es el caso del artículo citado sobre la Exposición Colonial de 1931,¹² en el que a pesar de las dos imágenes en las que destaca la presencia de los relieves, ni tan siquiera se cita al autor. Por lo demás, antes de 1937 *L'Amour de l'Art* no se ocupará en absoluto de Janniot. Tal vez su marcado tradicionalismo asociado a la orientación decorativa de sus grandes obras lo relegase frente a otros artistas en los que estas dos características se daban pero por separado, como en el caso de los hermanos Martel, escultores estrictamente decorativos pero modernos. *L'Art et les Artistes* sí se ocupa en algunas ocasiones de Janniot aunque no le llega a dedicar un artículo monográfico.



Primera página del número de julio de 1935 de *Art et Industrie* con un mensaje del ministro de la Marina mercante.

En 1935, esta revista destaca especialmente su participación en el programa decorativo del mayor y más

11 Waldemar George: *Bourdelle à l'Opéra de Marseille*; *L'Amour de l'Art* 1924, n° 5, pp. 139-140, 3 ilustr. p. 139

12 Marcel Zahar: *À l'Exposition Coloniale. Le Décor de la Cité d'Occident*; *L'Amour de l'Art* 1931, pp. 412-415, 8 ilustr.



El Normandie en las revistas: a) La Salle à manger; Art et Industrie julio de 1935, relieve de Léon Drivier; b) Página especial de L'Art et les Artistes dedicada Normandie de Janniot, Ref. en nota 13.

lujoso buque fletado hasta la fecha, el enorme paquebote *Normandie* de 313 metros de largo, compendio de todas las industrias del lujo y de las más prestigiosas firmas del arte decorativo y la arquitectura de interior francesas además de orgullo nacional de su ingeniería e industria: “*Normandie ha conquistado la ruban blue* (condecoración marítima concedida desde 1860 al buque que realizaba más rápidamente la ruta atlántica) *Se trata de un gran éxito francés, una hermosa victoria pacífica, que prueba una vez más, la fuerza del trabajo y la fuerza práctica de un pueblo al que una leyenda persistente califica equivocadamente de ligero*”¹³ El barco calificado en otras ocasiones de auténtica embajada de la cultura francesa, contiene obras de gran escala, sobre todo relieves, de prestigiosos escultores de figuración moderna de la época, todos ellos habituales de los salones parisinos: Louis Dejean, Albert Pommier, Leon Drivier, Pierre Poisson, Raymond Delamarre, Le Bourgeoise o Jan y Joel Martel. También pinturas de Jean Dupas o apliques de Lalique. “*Es dentro de sus flancos donde se esconden las maravillas, los refinamientos que hacen del ‘Normandie’ el más completo museo de arte decorativo que se pueda soñar. (...) Por eso también, a los ojos del mundo entero, ‘Normandie’ constituye, al*

mismo tiempo que un grito de victoria, el símbolo del resplandor artístico de Francia.”¹⁴

Los extensos artículos ofrecidos por toda clase de magazines y periódicos dan cuenta del hoy inconcebible lujo del que formaba parte un gran relieve de Janniot, situado en la sala de banquetes, dedicado a la región francesa que daba nombre a la nave y del que Magdeleine A-Dayot presenta su detalle central en cabecera de un amplio artículo y ya completo a toda página, como suplemento especial de la revista. La directora de *L'art et les Artistes* apreciaba sin duda la obra de Janniot al que dedicará al año siguiente la sección fija “*Quelques visites d'ateliers*”, respecto a la obra de Janniot en el Normandie afirma: “*(...) el gran bajo relieve de Janniot, obra capital, dispuesta en el fondo de un nicho en la sala de banquetes, que con su potencia escultórica y la armonía de su composición permanecerá como una producción destacada e influyente de nuestro tiempo.*”¹⁵ Art et Décoration dedica igualmente un importante artículo al Normandie: “*Así el Normandie es verdaderamente lo que se quiso que fuera: un verdadero Salón, bogando sobre el agua, del arte decorativo francés.*”¹⁶ a pesar de la extraordinaria extensión y número de ilustraciones del reportaje, y aunque es citado en el texto junto al resto de los artistas la participación de Janniot no aparece ilustrada.

El gran interés público suscitado por la botadura del gran trasatlántico convierte al acontecimiento y

13 Magdeleine A-Dayot: *L'Art á bord de Normandie*; *L'Art et les Artistes* nº 159, 1935, pp. 337 – 352, 26 ilustr., p. 337

14 Pierre de la Roche: *Normandie, Triomphe de l'art décoratif français*; *Art et Industrie*, nº julio 1935, p. 6

15 Magdeleine A-Dayot: *L'Art á bord de Normandie*; *L'Art et les Artistes* nº 159, 1935, pp. 337 – 352, 26 ilustr., p. 342

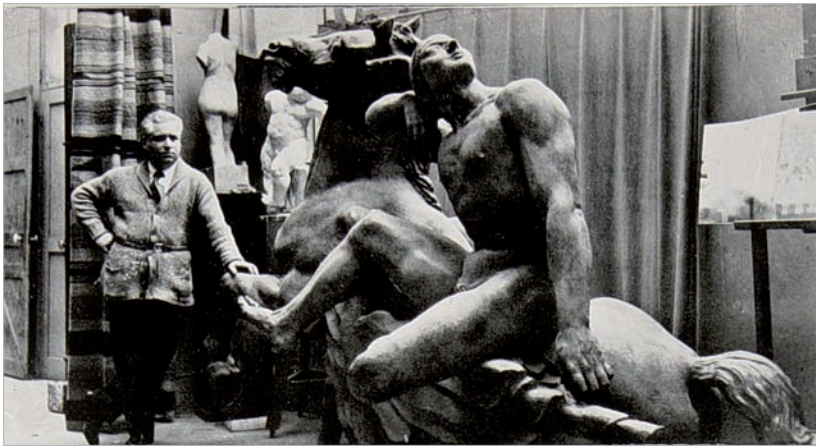
16 Louis Cheronnet: *Le Paquebot Normandie*; *Art et Décoration*, julio 1935, pp. 241–284, 79 ilustr., p. 246

al tratamiento que recibió en las revistas de arte, en un interesante indicador de época. En concreto de un momento muy avanzado del período de entreguerras, cuando siendo ya el año 1935, las tensiones políticas y sociales que desembocarían en las diversas manifestaciones de nacionalismos y fascismos que también en Francia estaban a punto de aflorar, y cuando los desarrollos artísticos tenían ya pocas novedades que mostrar como no fueran algunas *mondanités* de los surrealistas o las repercusiones que también allende Alemania tuvieron las purgas artísticas del *Entartete Kunst*. Conviene por esta razón indicar que tan ensalzado evento, desde el punto de vista de la representación patriótica y artística, no mereció ni una línea en *Cahiers d'Art* y solo un breve artículo, por lo demás desfavorable, en *L'Amour de l'Art*: “La tercera chimenea del Normandie”.

Comienza este artículo con un irónico repaso de los tópicos cuantitativos con que la prensa abordaba las asombrosas maravillas del buque y su palacio interior, por ejemplo, el tiempo que un solo hombre tardaría en cambiar todas las bombillas (desgraciadamente no se aporta el dato). Se da también noticia de cómo se había alabado la magnífica belleza del buque recurriendo a los ya conocidos argumentos funcionalistas. Aún mostrándose poco partidario del mito funcionalista, el autor deja caer lo absurdo de tal línea de defensa cuando resulta que la tercera chimenea del buque atiende exclusivamente a razones estéticas y aporta junto a una fotografía de tal elemento, dos momentos del proyecto del *Normandie*, en primer lugar con las dos chimeneas que la ingeniería de la nave demanda y después con las tres definitivas que la estética de su silueta aconsejó. El recuerdo de *L'Esprit Nouveau* y su defensa de la ingeniería es inevitable pero esta absurda intromisión de las consideraciones estéticas en terrenos supuestamente superados, no es utilizada aquí para cargar contra tales debilidades decorativas como habrían hecho sus colegas de la década anterior, sino simplemente para introducir el asunto de la magnificencia decorativa del barco. Y aunque la ironía del tratamiento implica ya un cierto desprecio, no es con el objeto de descalificar tal hiperactividad ornamental o una ostentación de materiales propia, dice, de las *Mil y una noches*, por lo que el autor se aproxima al fenómeno *Normandie*. Simplemente, afirma, los encargos decorativos podían haber sido hechos a artistas modernos, a los mismos artistas que los ricos americanos a quienes parece va destinado el paquebote, gustan coleccionar: a Matisse, Dufy, Picasso, Maillol, etc. Tras enumerar algunos de los artistas participantes en la decoración y enjuiciar negativamente su aportación –salva en cierta medida a escultores como Drivier, Poisson y en el límite a J. y J. Martel; ni para bien ni para mal cita a Janniot–, dirige algunas consideraciones al responsable gubernamental de la construcción y acondicionamiento del buque: “¿Hay que creer que usted atraviesa por vez primera el atlántico en su navío, ya que parece ignorar en tal grado que a los ojos de esos americanos para quienes ha acumulado tantos fastos, el arte francés es de todo punto otra cosa? (...) ¿A imaginado usted la sonrisa de ironía ante sus kilómetros de lacas de Dunand y sus inmensidades de Paul Jouve, de un Barnes que, queriendo ejecutar un conjunto mural en su residencia de Meryon, se dirige a Matisse? Sí Matisse, Henri, nacido en 1869, cuya bibliografía llenaría 20 anaqueles de biblioteca.”¹⁷



El Normandie en las revistas. Vista general de la Sala Comedor de 1ª clase, con la estatua *Pax* de Louis Dejean y lámparas de Lalique. Ref. en nota 16.



Auguste Janniot en su estudio junto a uno de los grupos de su *Fontaine du soleil* (Niza). Fotografía aparecida en *L'Art et les Artistes* 1936, Ref. en nota 18.

Elogio de la función ornamental de la escultura. Volviendo a Janniot, que representa bien el arte por el que Francia quiere ser conocida, en 1936, Magdeleine A-Dayot dedica una página de su revista al escultor. En la sección *Quelques visites d'ateliers - "L'Art et les artistes quiere, de tiempo en tiempo, evocar para sus lectores el marco en que trabajan los artistas más apreciados de nuestro tiempo"* se aclara a pie de página-, bajo una imagen

en el taller de uno de los grupos destinados a la *Fontaine du Soleil* en Niza y junto a un croquis para un monumento, M. A-Dayot describe con la sensibilidad de la época el sentido del arte de Janniot: *"Lo que reproducimos aquí, croquis para un monumento, es muy característico del arte del gran estatuero que sabe, no solamente con una magistral fuerza modelar un cuerpo o una cara, sino también -lo que es bastante raro en nuestros días- decorar un muro. El sentido del ritmo ornamental, de la armonía de un conjunto donde, sin embargo, cada detalle completa a su vecino, Janniot lo posee con una rara maestría."*¹⁸ La naturalidad con que Janniot pone la escultura al servicio del conjunto monumental, como su muro-relieve del Museo de las Colonias, o del conjunto decorativo, como en sus trabajos para los paquebotes *L'Île de France* y *Normandie*, habla de una concepción de la escultura plenamente dependiente de su soporte o entorno arquitectónico a cuyo ornato se aplica sin pretender destacarse de él más de lo que el debido efecto ornamental aconseje en aras del conjunto. En eso radica su maestría, en ajustarse a las circunstancias dadas, sean estas más monumentales o bien más mundanas y propiamente decorativas. No se trata en esta clase estatuaria, como quisiera una escultura preocupada por su autoafirmación e incluso por su absoluta independencia lingüística, de actuar como contrapunto ni de establecer diálogo alguno con el entorno y la arquitectura, sino simplemente de colaborar en la culminación de una propuesta previa, yendo siempre en la misma dirección y evitando cualquier elemento de conflicto, es decir ofreciendo lenguajes y recursos plásticos e iconográficos reconocibles y ya presentes en el imaginario del espectador, midiendo con gran precisión el grado de novedad, pues también hay que interesar al público que bebe de muchas fuentes; en una palabra, conveniente y apropiado a la misión encomendada.

No es posible determinar cuando esta escultura -no solo la de Janniot que viene aquí como ejemplo destacado, sino buena parte de la producción figurativa de la época-, se sitúa más allá de la función ornamental que tan orgullosamente asume. Pueden describirse en los escultores actitudes más complacientes o más críticas con esa función pero no determinar donde Janniot es un decorador puro y donde actúa con la autoafirmación que se espera de un artista. La absoluta ausencia de prejuicios hacia la función ornamental del arte expresada en la cita de M. A-Dayot es compartida por la inmensa mayoría de sus contemporáneos, pero esa función es un anatema para la sensibilidad surgida de la modernidad romántica y de las vanguardias que impide al espectador y al crítico actual ni tan siquiera tomar en consideración esta clase de obras.

Janniot en la Exposición Internacional de 1937. La propia directora de *L'Art et les Artistes* expresaba su deseo de poder disfrutar en la ya inminente Exposición de 1937 de obras de Janniot análogas a las del *Musée des Colonies* o del *Normandie*. Efectivamente tendrá ocasión de hacerlo con la obra más celebrada y conocida del artista, los relieves monumentales que flanquean la escalinata del actual Palais

18 Magdeleine A-Dayot: *Quelques visites d'ateliers. Janniot; L'Art et les Artistes* n° 165 mayo 1936, p. 211, 2 ilustr.



Auguste Janniot, detalles de *Allégorie à la gloire des Arts*, 1937 en el actual Palais de Tokyo. Imágenes actuales.

de Tokyo, *Alegoría a la gloria de las Artes*, que constituirá su contribución al auténtico compendio de la escultura tradicionalista francesa de la época y museo de escultura monumental al aire libre, que constituyen los dos palacios construidos con motivo de la Exposición Universal de 1937 -*Exposition Internationale "Arts et Techniques dans la Vie moderne"*: el citado Palais de Tokyo que se construyó como los *Musées d'art Moderne* –pues, aunque para el mismo fin, debían compartir el edificio varias instituciones–, culminación de un proyecto largamente acariciado y debatido en las revistas de arte, orientado a la construcción de un museo de arte moderno que albergase las colecciones del Estado y de la Villa de París, y el Palais de Chaillot pabellón oficial de los anfitriones de la exposición que sustituía al antiguo Palais de Trocadero construido para la Exposición Universal de 1878. La reputación alcanzada entre los arquitectos por Janniot se pone de manifiesto con ocasión de la adjudicación de la infinidad de encargos de escultura previstos para ornar la Exposición. Los arquitectos del Palais de Chaillot le ofrecieron una gran estatua de Hércules sobre la terraza de Trocadero, cuando Janniot había hecho ya algunos diseños, los arquitectos de los *Musées d'art moderne* le propusieron los relieves destinados a la fachada principal. Finalmente la Comisión de escultura de la exposición dio a elegir al propio escultor que se inclinó por los relieves. Aunque la envergadura de la obra sobrepasaba todos los límites impuestos en los estatutos de la exposición, orientados a repartir los encargos entre la mayor cantidad posible de escultores, el recuerdo del éxito del *Musée des Colonies* procuró a Janniot en solitario el encargo escultórico más costoso entre los destinados a la ornamentación de los palacios de la Exposición de 1937; la suma de 465.000 francos que se le asignó sobrepasaba con mucho la media de entre 10 y 50.000 francos del resto de proyectos.¹⁹

El programa que se le encarga responde al título de conjunto de *Allégorie à la Gloire des Arts*. La desenvoltura de las figuraciones propuestas en esta ocasión por el escultor es mayor y su lenguaje menos pormenorizado y ornamental, desarrollando un cierto barroquismo en los ritmos generalmente más dinámicos y curvos a que somete los elementos de las composiciones o a las anatomías de las figuras que ahora están menos geometrizadas, son más flexibles y naturales. La organización del conjunto sobre el muro se desarrolla sin someterse a un marco determinado siendo el propio motivo el que limita con la continuación plana del paramento, procurando a la obra una mayor autonomía escultórica y un más poderoso efecto monumental que se aleja del gusto elegante del Art Déco con que puede identificarse su obra anterior. Con esta obra Janniot preconiza usos monumentales del relieve que perdurarán para la escultura tradicionalista asociada a edificios públicos estatales o eclesiásticos durante varias décadas. La maestría que dentro de un estilo ya plenamente depurado, manifiesta este ciclo, lo convierte en la obra más destacada del escultor y también en una de las más características y logradas de la escultura francesa figurativa del momento, una explosión confiada y optimista, como por otra parte lo fue para la escultura en general la exposición de 1937, antes de entrar fulminantemente en el pasado tras la oficialización del arte moderno al terminar la guerra.

19 Armand-Henry Amann: *L'Exposition de 1937*; <http://www.sculpture1940.com/docs/amann.htm>

5. I.2. La escultura decorativa moderna.

La Union des Artistes Modernes (UAM)

Modernidad y Artes decorativas en los años 30. Janniot representó sin duda una de las más alabadas simbiosis decorativas entre arquitectura y escultura del período. Su figuración renovada pero respetuosa con la tradición se situaba en un terreno centrado entre tendencias de un realismo ligado a tradiciones formalmente más académicas, como las que ocupaban a muchos monumentalistas contemporáneos de los que se dará cuenta en el apartado siguiente, y algunos escultores aún más directamente implicados en las actividades decorativas que él pero, paradójicamente, procedentes de las vanguardias cubistas o, al menos, vulgarizadores de sus vocabularios. Joseph Czaky, uno de los pocos escultores cubistas de primera hora, Gustave Miklos, Jean Lambert Rucki o Jan y Joël Martel son los más destacados de estos escultores/decoradores modernos que afianzan su actividad ya durante los años 20 al calor de la veloz imposición del gusto decorativo moderno y de las geometrías Déco. Para contextualizar su actividad y la aceptación de que disfrutó esta clase de escultura que asumía sin prejuicios su asimilación decorativa, conviene situarse en el cambio de década, cuando en 1929 se funda la Union des Artistes Modernes (UAM), y presentar aunque sea brevemente esta asociación artística fundamental en el devenir del diseño y las artes decorativas en Francia.



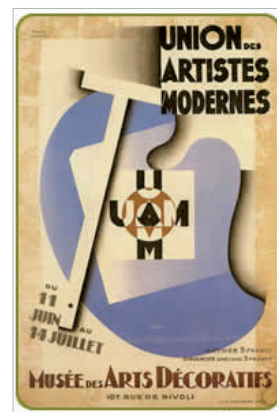
Rob Mallet-Stevens, la arquitectura y la decoración modernas: a) Marie Dormoy: Robert Mallet-Stevens; *L'Amour de l'Art* n° 10 1927, pp. 373-380, en p. 380; b) Léon Werth: *L'Architecture intérieure et Mallet-Stevens*; *Art et Décoration*, 1^{er} semestre 1929, pp. 177-186, p. 183

En la primera parte del estudio se presentó con bastante detalle la situación de las artes decorativas en relación al debate desarrollado en los años 20 sobre la pertinencia o no del ornamento, quedó entonces bien definida la intransigente postura que respecto a esta cuestión mantuvieron de manera muy particular los puristas de *L'Esprit Nouveau*. Se vio cómo sus poderosos argumentos contra el concepto mismo de artes decorativas encontraron amplio eco teórico

ofreciendo a la crítica moderna armas muy elaboradas con que afrontar el rápido tránsito que, al menos desde la Exposición de 1925, se estaba produciendo en toda Europa desde lo ornamental y artesanal hacia lo funcional e industrial. Se habló inevitablemente de arquitectura pues de ella surgieron principalmente estos debates y en aquel contexto de los años 20 fue entonces citado Robert Mallet-Stevens, un arquitecto que respondía aparentemente a las demandas de sobriedad y racionalismo predicadas incansablemente por Le Corbusier y al que el exigente arquitecto suizo francés siempre respetó.

Lo cierto es que, a pesar de la rígida geometría que caracteriza a los edificios de Mallet-Stevens, sus en ocasiones llamativas soluciones volumétricas fuertemente cúbicas, responden más a razones de gusto que de función y son en realidad ajenas a las propuestas puristas; poco tienen que ver con la idea de la casa como máquina para vivir ni con la moralidad excluyente de toda posibilidad decorativa implícita

en las blancas paredes encaladas exigidas desde el purismo arquitectónico. De hecho Mallet-Stevens va a jugar un papel muy peculiar y en cualquier caso fundamental en la introducción de la arquitectura y las artes decorativas francesas en la modernidad racionalista. No participando de la radicalidad teórica y moral de los planteamientos del primer Le Corbusier ni de la práctica funcionalista e industrial de los arquitectos de la Bauhaus, se plantea más llanamente la necesidad de responder positivamente a un gusto moderno cuya orientación ya había sido establecida por los artistas antes de la guerra, y desarrolla su labor en muchos campos, la arquitectura, la arquitectura de interior, el diseño, la docencia y muy destacadamente la organización y lo que hoy llamaríamos comisariado respecto a todas las actividades artísticas y profesionales relacionadas en la práctica con la arquitectura, tal como ya pudimos comprobar al comentar su labor en las primeras ediciones de la sección del Art Urbain del Salon d'Automne²⁰. De esta actividad organizativa destaca indudablemente su promoción de la Union des Artistes Modernes (UAM), una de las más importantes y longevas asociaciones artísticas francesas (1929-1958). La percepción del retraso con que Francia estaba accediendo a las tendencias del utillaje y del mobiliario modernos basados en los nuevos materiales y el diseño orientado a la producción industrial, que ya eran moneda corriente en países como Alemania, Holanda, los países escandinavos o los centroeuropeos, y la constatación de que, a pesar de la Exposición de 1925 -o tal vez a causa de ella-, la industria decorativa francesa continuaba anclada en la exclusividad, el lujo y la producción artesanal, forzó rupturas en el seno de las poderosas sociedades de artistas decoradores. La Section de l'Art Urbain del Salon d'Automne fue un paso importante en esta dirección, pero la sensación de fracaso, desde el punto de vista de una verdadera renovación moderna, de la Exposición de 1925 dio definitivamente paso al debate sobre la necesidad de revalorizar y resituarse en su función social las artes decorativas. Con la experiencia de su primer gran encargo arquitectónico, la Villa Noailles en Hyères -auténtico microcosmos del arte moderno-²¹, donde a lo largo de muchos años de realización se dieron cita los mejores artistas decoradores modernos, Mallet-Stevens concibe la idea de organizar con ellos y otros artistas de tendencia moderna procedentes de todos los campos de la creación asociada a las artes aplicadas y la arquitectura, un grupo diferenciado de la Société des Artistes Décorateurs que pusiera en valor las formas modernas así como las nuevas técnicas, materiales y procesos propios de la producción contemporánea.



Cartel del Premier Salon de l'UAM en el Musée des Arts Décoratifs.

Union des Artistes Modernes. Se funda así en 1929 bajo su inspiración, la Union des Artistes Modernes “*Cartelistas, arquitectos, joyeros, ebanistas, vidrieros y pintores se reúnen en un credo común, tal vez naïf, y en una modernidad portadora de bien estar para todos.*”²² Los primeros años de la UAM se caracterizan por la inconcreción y generalidad de sus presupuestos surgiendo tendencias diferenciadas, por ejemplo entre los partidarios de mantener el tradicional sistema de exposición por autor y los que preferían una mayor comunidad tanto entre las artes como entre los artistas. El carácter sinceramente moderno de la acción renovadora que proponían se manifiesta no solo en los criterios formales, también en su militancia social teórica, orientada a reconducir la producción de las artes aplicadas al conjunto de la población, algo sobradamente predicado en los años 20 -y puesto en práctica particularmente en Alemania con la

20 Robert Mallet-Stevens fue introducido en este estudio en el Capítulo 2; *Aplicando la modernidad*. Se destacó entonces su presencia en la nueva sección de arte urbano del Salon d'Automne y en la Exposición de 1925.

En la crónica al Salon d'Automne de 1923 se comenta la intervención de Mallet-Stevens. La sección de arte urbano, se dice, existe desde hace dos años. Mallet-Stevens es el encargado del acondicionamiento interior del Grand Palais y de la distribución de esta sección de arte urbano. La propuesta consiste en 1) convertir la rotonda de entrada en rotonda de parque; 2) estudio de decoración de planta baja de una calle con presentación de tiendas y escaparates; 3) estudio de construcción y acondicionamiento de establecimientos hoteleros turísticos en Francia. Bajo estos supuestos, arquitectos, escultores y decoradores hacen sus propuestas en forma de fachadas y escaparates reales y planos con maquetas de construcciones y edificios. (Sin firmar: *Le Salon d'Automne III. Les Arts Appliqués, l'Art Urbain; L'Amour de l'Art* n° 11 1923, pp.743-747)

21 Sobre esta importante obra se habla en la parte dedicada a Jacques Lipchitz. Capítulo 7; *Jacques Lipchitz*.

22 Sin firma: <http://www.crdp.ac-creteil.fr/artecole/de-visu/villa/r-mallet-stevens-uam.htm>



La 3ª Exposición de la UAM en Art et Décoration, Ref. en nota 25: a) 1ª página de artículo con sillas apilables en tubo cromado de René Herbst; b) Interior moderno de Louis Sognot, p. 101; c) Cartel de compromiso político de Jean Carlu, en p. 103. d) (pag. siguiente) Collar de marfil y turquesas de Georges Bastard, en p. 108.

Deutscher Werkbund (DWB)²³, pero que en los años 30 les supuso ser tachados de prosoviéticos²⁴. No obstante, hacia 1932, con su tercera exposición de grupo, la UAM parece suficientemente asentada y caracterizada a juzgar por los comentarios críticos de la época. Jean Gallotti desde *Art et Décoration* dedica un artículo a esa manifestación ilustrado con obras muy representativas del movimiento, entre ellas, sobre todo, mobiliario funcional de tubo cromado y conjuntos modernos de artistas decoradores importantes como Pierre Chareau, René Herbst o Jean Burkhalter. El crítico tenía ciertamente razón al ver en estas obras la completa asimilación del Werkbund alemán –“*En resumen la aplicación de las enseñanzas del Werkbund tal como nos lo reveló, hace dos años, el stand de los alemanes, no en la U.A.M. sino en el propio Grand Palais.*”²⁵–; aunque el gusto por un diseño a menudo distinguido y no estrictamente funcional permanece, los procesos industriales y los nuevos materiales como el acero el aluminio o el vidrio laminado han sustituido definitivamente a los materiales nobles tradicionales y los procesos artesanales de los grandes decoradores de la Exposición de 1925 o de los paquebotes. En las fotografías a toda página que ilustran ampliamente el artículo se manifiesta un estilo plenamente alejado del instaurado en 1925, que corrobora hasta qué punto aquella exposición fue un final para las artes decorativas tal como se entendían hasta ese momento y no una influencia para el futuro, al menos en Europa.

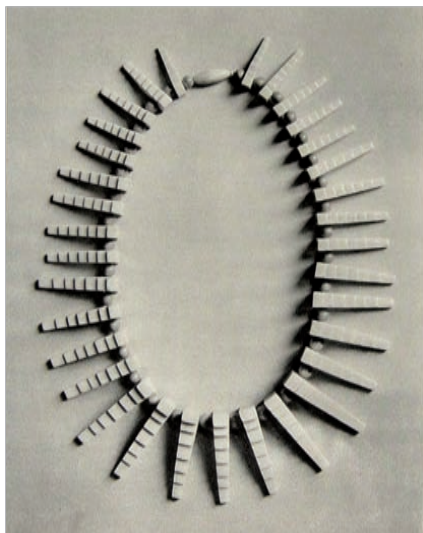
Ante la novedad que para parte del público de la revista pudiera revestir aún esta UAM, el texto comienza con una breve puesta en antecedentes que sirve igualmente aquí pues se ajusta a la realidad histórica: “*No es necesario trazar nuevamente aquí los orígenes de la Unión de los Artistas Modernos. Recordemos solamente que este grupo de una cuarentena de artistas se separó del Salón de los Artistas Decoradores para hacer más libremente obra de vanguardia. En él no hay sino partidarios de las formas esquemáticas y, más generalmente, de la adaptación artística de los modelos ofrecidos por la ciencia del ingeniero.*”²⁶ De cualquier manera, y aunque desde un cuidado respeto, el autor del artículo muestra cierta prevención hacia tanta *rigidez vanguardista* que en realidad, dice, tampoco ofrece nada nuevo, en otros casos los ataques fueron frontales y las acusaciones incluso de carácter político justificadas por el tono “modernista” de

23 La Deutscher Werkbund (DWB) era una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Munich, por Hermann Muthesius. Fue una organización importante en la historia del modernismo arquitectónico, del diseño moderno y precursora de la Bauhaus. El Werkbund más que un movimiento artístico era una acción sufragada por el estado para integrar los oficios tradicionales con las técnicas industriales de producción en masa a fin de poner a Alemania en un lugar competitivo con otras potencias tales como Gran Bretaña o los Estados Unidos. Su lema era “Vom Sofakissen zum Städtebau” (desde los cojines de los sofás a la construcción de ciudades) indica su amplio abanico de intereses. Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Werkbund

24 Sin firma: <http://www.crdp.ac-creteil.fr/artecole/de-visu/villa/r-mallet-stevens-uam.htm>

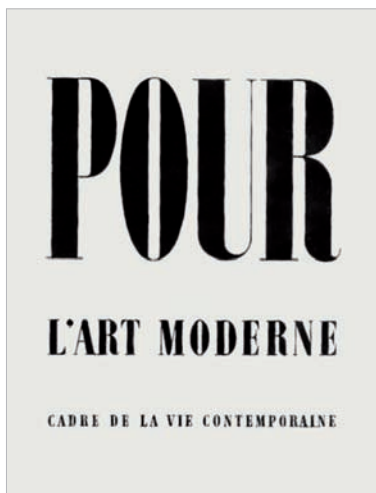
25 Jean Gallotti: *La IIIe Exposition de l'U.A. M.; Art et Décoration*, abril 1932, p. 97 -108, p. 97

26 *Ibidem*, p. 97



las obras o por piezas concretas como el controvertido cartel de Jean Carlu *Pour le désarmement des nations*, un alegato pacifista de una estética precursora de la del Front Populaire que fue retirado de la exposición de 1932 a espaldas de la organización pero que aparece ilustrado en el artículo de Gallotti. Como contestación a estos ataques y para dar una forma más definida a la UAM sus miembros acuerdan y editan en 1934 un manifiesto titulado *“Por el arte moderno. Marco de la vida contemporánea”*, entre sus firmantes se hallaban muchos de los nombres más prestigiosos de la arquitectura y del diseño moderno francés en todas sus vertientes: mobiliario, iluminación, apliques, textil, gráfico, joyería, etc.²⁷

decorativo moderno al que, se dice, se culpa incluso de la crisis económica sufrida por el sector cuando en realidad tal crisis se inserta en el negativo panorama económico internacional (las consecuencias de la crisis del 29 se mantuvieron durante el primer lustro de los años 30): *“Numerosos artículos de periódicos, conferencias, panfletos vienen desde hace algunos años expandiendo entre el público la opinión de que ni la arquitectura ni el arte decorativo franceses modernos existirían, y que si se quisiera considerar como representativas ciertas tendencias basadas en la sobriedad y ciertas búsquedas de la armonía pura, habría igualmente que tenerlas como responsables de la falta de ventas que sufren actualmente en Francia las industrias del lujo.”*²⁸ A diferencia de los intensos debates estéticos que rodearon la producción moderna en los años 20, el manifiesto de la UAM tiene por lo tanto y sobre todo una razón de ser circunstancial, respondía al ambiente nacionalista y conservador que por esas fechas se había ya instalado en Francia y desde luego en buena parte de la crítica de arte; desde el punto de vista teórico nada nuevo se halla en sus párrafos y su interés para la historiografía deriva de los aspectos contextuales implicados, del temor



de muchos sectores ante el imparable internacionalismo “modernista” al que los de la UAM responden con argumentos que conocemos perfectamente desde los primeros años de la posguerra. Como el siguiente: *“Es suficiente con mirar los muebles del siglo XVIII, que los ojos del mundo encuentran deliciosos, y mirarlos sin las lentes habituales para percibir el aire espantoso que tuvieron desde su origen, el aire de los macacos y de los enanos que tanto gustaban entonces.”*²⁹ Pero esta ironía digna del mejor Le Corbusier de la serie de artículos “1925” -aunque el texto está redactado por Louis Cheronet-, en absoluto llega a las últimas consecuencias a que la lógica moderna de los puristas siempre tendió y los arquitectos y decoradores asociados a la UAM –entre ellos el propio Le Corbusier- se esfuerzan por presentarse como auténticos continuadores de la tradición francesa que, frente a los barroquismos mediterráneos o los expresionismos nórdicos, siempre, dicen, supo ser

1er manifiesto de la UAM, 1934, Ref. en notas 28 y 29

27 Como puede comprobarse con la siguiente nómina completa de los firmantes del Manifiesto de la UAM de 1934: Rose Adler, Pierre Barbe, Louis Barillet, Georges Bastard, Francis Bernard, Jean Burkhalter, Carlo Rim, Jean Carlu, A.-M. Cassandre, Pierre Chareau, Paul Colin, É. Tienne Cournault, Joseph Csaky, Jean Dourgnon, Jean Fouquet, Marcel Gascoin, Adrienne Gorska, Gabriel Guevrekian, Hélène Henry, René Herbst, Lucie Holt-Le Son, Francis Jourdain, Frantz-Philippe Jourdain, Robert Lallemant, Jean Lambert-Rucki, Jacques Le Chevallier, Le Corbusier Et Pierre Jeanneret, Claude Lemeunier, Charles Loupot, André Lurcat, Robert Mallet-Stevens, Jan et Joel Martel, Gustave Miklos, Charles Moreux, Charles Peignot, Charlotte Perriand, G.-H. Pingusson, Jean Prouve, Jean Puyforcat, André Salomon, Gérard Sandoz, Louis Sognot Et Charlotte Alix, Raymond Templier, Maximilien Vox.

28 Manifeste UAM: *Pour l'Art moderne cadre de la vie contemporaine*; 1934, comienzo del texto. En <http://www.crdp.ac-creteil.fr/artecole/de-visu/villa/r-mallet-stevens-uam-manifeste1934.htm>

29 Ibidem.



Escultura decorativa en la 3ª Exposición de la UAM, Art et Décoration, Ref. en nota 25: a) Página con obras de Lambert Rucki y Joseph Czaky, p. 103; b) Conjunto en metal de Jean Carlu y Jan et Joël Martel, p. 106.

medurada y racional. Argumentan que la novedad de sus investigaciones es únicamente la consustancial a la actividad artística de cualquier época, actividad siempre atenta a lo que su tiempo ofrece en nuevas formas, materiales y técnicas, insisten en que su actitud antes que vanguardista es la del arte de siempre. Su alegato final expresa bien sus ideales y el sentir moderno de la época: *“Voluntades. Pensamos que es posible alear estéticamente un equipamiento práctico a una atmósfera psicológica, es decir que exprese más la personalidad del ocupante (su sexo, sus funciones, sus gustos) que la clase social o su estado de fortuna. / Vemos villas vastas, sanas, aéreas, felices en el verdor... / ¿Verdaderamente es este un programa reprensible, condenable? (...) / Y procediendo así, estamos persuadidos de que no hemos matado nada, de que nada hemos hecho desaparecer que hubiera merecido ser conservado, de que no hemos roto ninguna tradición.”*³⁰

Troisième Exposition de la UAM. En el artículo antes comentado, Jean Gallotti decía preferir soslayar sus críticas y dedicar su colaboración a destacar lo positivo de la Troisième Exposition de la UAM. Entre la arquitectura, por ejemplo, se refiere destacadamente a la maqueta, presente en la muestra, del célebre proyecto de Le Corbusier para el Palacio de los Soviets; también a los envíos de Lurçat y Mallet-Stevens. Llama la atención cómo del mundo de la arquitectura de Le Corbusier o, si se quiere del diseño moderno de Pierre Chareau se pasaba sin solución de continuidad a las mucho más caprichosas producciones de las artes aplicadas en las que solo impera la redicha moda del gusto Déco. Es el caso de las artes gráficas o de la orfebrería (especialidades de las que, por otra parte, el artículo presenta excelentes piezas de Jean Carlu, Paul Colin, Georges Bastard o Jean Bouquet), pero tal vez de manera más chocante el de la escultura decorativa, en su gratuidad siempre tan peligrosamente próxima al bibelot. Cinco de los más conocidos escultores entregados a la producción de modelos decorativos o, como los Martel, asiduos colaboradores de los arquitectos, son citados por Gallotti: Gustave Miklos de quien destaca sus estatuas en bronce lacado³¹ y también las estatuillas de los Martel, Joseph Czaky y Jean Lambert Rucki, concediendo a estos dos últimos una página en la que se reproducen sendas piezas muy características de ambos en una de las escasísimas ocasiones en que las revistas dieron fe gráfica de sus trabajos³². Los cinco, junto a Gérard Sandoz, el célebre animalista, firmaban el manifiesto de la UAM a cuya sociedad pertenecían, pero indudablemente los que llevaron a cabo obras de mayor ambición escultórica y supieron ir más allá de la limitada ambición artística de sus colegas escultores en la UAM, fueron Jan y Joël Martel, precisamente los diseñadores del cartel anunciador de la Troisième Exposition de la UAM y los más próximos colaboradores de Robert Mallet-Stevens.

³⁰ Ibidem.

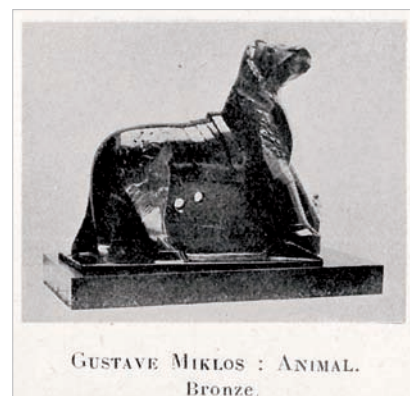
³¹ Gustav Miklos aparecerá reproducido en unas pocas y esporádicas ocasiones en L'Amour de l'Art, sobre todo en los años 20. Es recordado como uno de los más notables representantes de cierta escultura Déco preciosista y de pequeño tamaño.

³² Se reproducen Le Marin de Lambert Rucki y Femme au panier de Joseph Czaky, obras de muy escasa entidad escultórica. (Jean Gallotti: *La III^e Exposition de l'U.A. M.*; *Art et Décoration*, abril 1932, p. 97 -108, p. 104) Sobre la presencia de Czaky -importante escultor del cubismo recordado casi exclusivamente por su obra del segundo lustro de los años 10- en el período de entreguerras, se habla en el Capítulo 7; *Presencias y ausencias*.

Jan y Joël Martel.

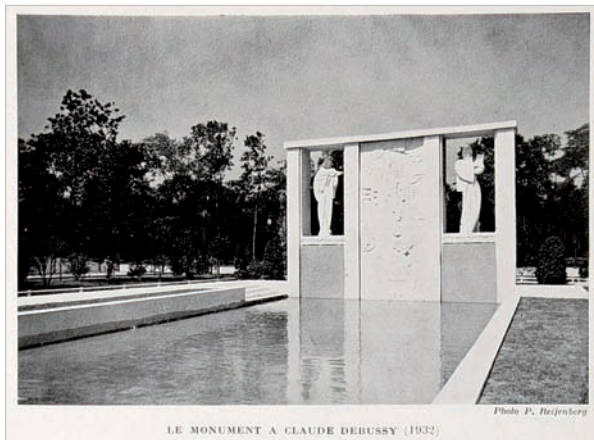
La escultura decorativa de corte moderno. Mientras cuesta verdaderamente rastrear la presencia en las revistas de Miklos, Czaky o Rucki, incluso del mucho más renombrado entonces y actualmente Gérard Sandoz, la presencia de los hermanos Martel en las revistas compite con la que disfrutaron algunos de los más célebres escultores, sin apostilla alguna, de la época. Se trata desde luego de un caso curioso de asociación vital y artística hasta el mismo año de su muerte acaecida con escasos meses de diferencia. Hermanos gemelos, Jan y Joël Martel (Nantes 1896 - ¿? 1966) se formaron en la École Nationale des Arts Décoratifs de París y en talleres profesionales, su asociación bajo una única firma se concreta inmediatamente acabada la guerra cuando la avalancha de encargos monumentales a los caídos y sus coincidencias estilísticas les deciden, para mayor efectividad, a presentar sus obras al unísono sin que desde entonces sea posible, pues tampoco ellos dieron nunca indicios al respecto, distinguir roles o maneras diferenciadas en sus piezas. Desde las primeras obras con que se dan a conocer en entreguerras su inconfundible fórmula estilística basada asimilaciones arcaizantes siempre muy estilizadas y en reducciones geométricas de raigambre cubista pero absolutamente desprovistas del carácter analítico y experimental de su modelo formal, se aplican a toda suerte de configuraciones escultóricas y materiales y a temáticas plenamente figurativas o, indistintamente, de diseño decorativo abstracto. Su obra se desarrolla por igual en la pequeña estatuilla animalista y el amable modelo seriado de sobre-mueble que en los grandes ciclos de relieves decorativos para monumentos e interiores arquitectónicos; en el arte religioso que en el retrato; en la piedra, que labraron como reconocidos maestros en la talla directa, que en la chapa metálica o en los nuevos materiales como el plexiglás y otros plásticos. Su curiosidad acerca de los géneros escultóricos y de los materiales se resume en una absoluta confianza en la colaboración de la escultura con las demás artes y con profesionales de todos los campos, ciertamente en primerísimo lugar con la arquitectura, pero incluso con la música o la danza, motivos muy frecuentes en sus obras, con el paisajismo, con la industria, con el cine, etc. Su vocación decorativa, aunque difícil de comprender desde la sensibilidad actual, reunió los defectos y virtudes de una época y de una consideración de lo moderno muy francesa que insistía una y otra vez en salvar la idea de ornamento bajo mil disculpas, en este sentido los Martel son sin duda el paradigma de la escultura decorativa moderna de entreguerras en Francia y aún más inequívocamente de la asociada al paramento arquitectónico.

De la mano de la arquitectura. La presencia de los Martel en las secciones de artes decorativas de los salones fue constante y así lo destacaron las crónicas de las revistas en las que es frecuente encontrar comentarios e ilustraciones de sus obras. Una de las primeras ocasiones en que hallamos a los Martel en *L'Amour de l'Art* fue precisamente con ocasión del comentario a la sección de Art Urbain del Salon d'Automne de 1923,



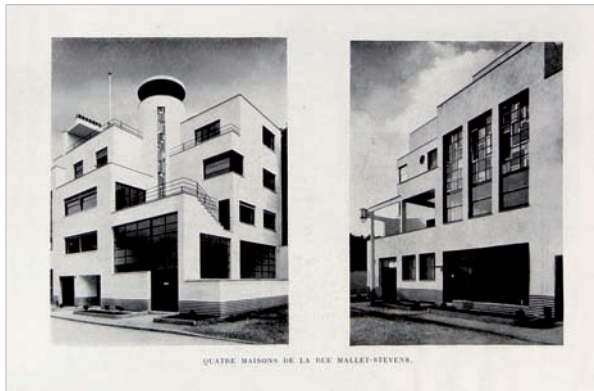
Escultura decorativa animalista moderna: a) Obra de Gustav Miklos, en *La Revue de l'Art*, 1930; b) Gérard Sandoz en *l'Art et les Artistes*; c) Los hermanos Martel, Ref. en nota 37.

como recordamos, organizada por Mallet-Stevens. En aquella ocasión se presentaba la primera maqueta de la que tal vez sea su obra más conocida, el *Monument à Claude Debussy*, muy celebrada desde el mismo momento de su presentación al público y que establecía ya muy claramente una tipología monumental

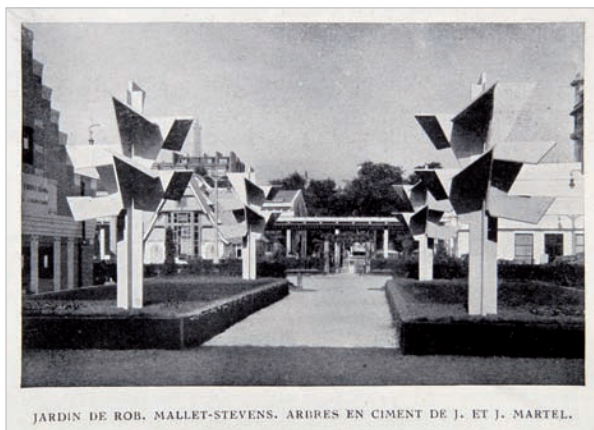


LE MONUMENT A CLAUDE DEBUSSY (1932)

Photo P. Heijerberg



QUATRE MAISONS DE LA RUE MALLET-STEVENS.



JARDIN DE ROB. MALLET-STEVENS. ARBRES EN CIMENT DE J. ET J. MARTEL.

Los hermanos Martel y los arquitectos: a) Monumento a Claude Debussy sobre arquitectura de Jean Burkhalter, Ref. en nota 47, en 1ª pag. del artículo; b) Rue Mallet-Stevens, casa-estudio de los Martel (izq.) en Marie Dormoy: Robert Mallet-Stevens; *L'Amour de l'Art* nº 10 1927, pp. 373-380, en p. 377; c) Hermanos Martel, árboles de cemento en la Exposición de 1925, Ref. en nota 35, en p. 327.

que habría de caracterizarles -el recurso al relieve y a una marcada estructuración arquitectónica de los conjuntos, que en el caso de este monumento se debió a Jean Burkhalter-, basada en contrastes lineales ortogonales muy escuetos que encuadran con precisión la actuación escultórica y apoyan sus desarrollos dinámicos. El relieve está siempre en la base de su concepción escultórica y es el género en el que su estilo decorativo encontró un desarrollo más personal y decidido, también en el que se desarrollaron sus ciclos más ambiciosos. La visión frontal de la escultura implicada en el relieve se trasfiere también a sus obras de bulto redondo, sus figuraciones humanas son de una estricta frontalidad resueltas en sus planificaciones dinámicas como si se tratase de relieves, incluso, en el caso de los monumentos, subrayadas de tal modo por sus soportes arquitectónicos que no se deja posibilidad a otro punto de vista que el estrictamente frontal o, lo que es muy similar, el perfil perfecto. Hay excepciones a esto; desde luego en sus piezas no monumentales, animales y bibelots, incluso en los retratos a los que se dedicaron con excelentes resultados a partir de 1930, pero queremos destacar aquí una de sus obras más extrañas, en las que si se manifiesta una ambición espacial auténticamente tridimensional.

Se trata de una de las muchas colaboraciones que mantuvieron con su gran mentor y amigo Robert Mallett-Stevens³³ y una de las obras que los Martel, ya entonces muy solicitados, produjeron para la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925³⁴: sobre una idea y planificación paisajística del citado arquitecto, los hermanos escultores erigieron una serie de árboles de hormigón. Desde una suerte de viga dispuesta verticalmente, que con su sección en cruz recordaba una de las obras más emblemáticas

33 Los hermanos Martel son en ocasiones reconocidos precisamente por su vinculación con Mallet-Stevens. Así ocurre muy especialmente por ser los destinatarios y en consecuencia dar nombre de un estudio en una de las *Villes* (conjunto de casas edificadas alrededor de una calle privada) concebidas por el arquitecto. Precisamente el conjunto arquitectónico (1926) que bordea la Rue Mallet-Stevens en París, conjunto hoy especialmente protegido por representar muy bien la modernidad urbanística residencial de los años 20.

34 Para hacerse una idea del prestigio alcanzado por esas fechas por los Martel baste reparar únicamente en las obras que les fueron encargadas para espacios públicos. Además de la obra que se va a comentar, los cuatro árboles del *Jardin de Rob*, participan en la *Pergola de Douce France* del grupo de talla directa, labran los relieves que ornaban el pedestal de la estatua de Louis Dejean situada en la Porte de la Concorde y realizan una fuente ornamental para una glorieta. De todas estas obras aportan ilustraciones las diferentes revistas.

de Mallet-Stevens en la exposición, el *Pavillon d'Information et Tourisme*, se desplegaban planos de un tono muy constructivo y dinámico realizados en planchas de hormigón relativamente delgadas y que, como decíamos, se expandían con gran ambición espacial; por proporción y silueta general su referencia figurativa era inequívoca, pero además, y sin duda esto multiplicó la extrañeza que produjeron, se situaban justamente en la disposición entre zonas verdes, con su césped y setos, que habría correspondido a verdaderos árboles. Aunque esta actuación no pasó ni mucho menos desapercibida, la crítica se mostró muy escéptica y prefirió pasar de puntillas cuando se veía forzada a su comentario, al fin y al cabo, era obra de artistas, arquitectos y escultores, muy respetados. Charensol, como sabemos un crítico de tendencia moderna³⁵, incluye una fotografía de la obra -del jardín de árboles de hormigón llamado en ocasiones *Jardin de Rob* en referencia a Rob o Robert Mallet-Stevens- en su artículo sobre la Exposición, pero su brevísimo comentario no puede expresar mejor el disgusto que la obra le produce: “*Más lejos encontramos otro jardín muy simple pero bastante original, desgraciadamente ornado con cuatro palmeras pesadamente estilizadas, coladas en cemento*”³⁶ Otros críticos se expresaron en términos de similar extrañeza ante el caprichoso *Jardin de Rob*, dejando pasar, como era de esperar, la ocasión de criticar una obra de gran interés aunque solo fuera porque contenía todas las contradicciones del “modernismo” complaciente y puramente formal que caracterizaba a sus autores.



Jan y Joël Martel. a) Relieve cerámico decorativo, en: Waldemar Georges: *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925. Les tendances générales*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, pp. 283-291, en p. 288; b) Producción animalista, Ref. en nota 37.

Estatuillas, apliques y espejos poliédricos. El primer artículo monográfico que se les dedica en el período a los hermanos Martel aparece en *L'Art et les Artistes* en 1926 dedicado a su producción animalista, actividad muy importante entre 1919 y 1926. Probablemente lo más destacado del artículo sea precisamente el hecho de presentarse en una revista conservadora que tenía completamente vedadas sus páginas a cualquier producción moderna que no fueran las figuraciones literalmente clasicistas. Lo cierto es que el tono decorativo y poco comprometido de los animales que el artículo reproduce hubo de facilitar este acceso. El crítico habla de las influencias arcaicas de los Martel y destaca que con estas obras redimen y dignifican el género de la estatuilla, lo salvan de la banalidad de bibelot en que a menudo caía apremiado por la producción seriada de los grandes almacenes. Alaba, también, sus representaciones animales en base a su naturalidad aunque pone reparos cuando ve el peligro de un exceso de estilización, como era corriente decir entonces: “*Este (caer en la deformación por la deformación) no es el caso de los Martel en quienes la plástica está muy científicamente estudiada sobre el papel antes de ser ejecutada; pero su método comporta sus propios defectos y no siempre escapan a ellos.*”³⁷

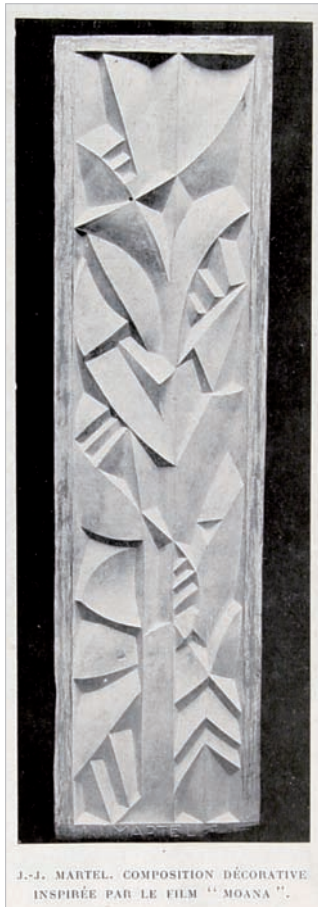
L'Amour de l'Art que a lo largo de los años y de sus crónicas de salones o artículos diversos presenta

35 En su opinión la exposición no cumplía las expectativas de modernidad que la motivaron: “(...) el pabellón de Información y turismo de Mallet-Stevens, al tiempo elegante y atrevido y que es junto al Pabellón de L'Esprit Nouveau, la única aportación de la arquitectura francesa “moderna” en esta exposición.” Charensol: *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925, La rue – les jardins*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, p. 324-327, 9 ilustr., p. 326

36 *Ibidem*, p. 327

37 L-CH. Watelin: *Art decoratif. Les Animaux des frères Martel*; *L'Art et les Artistes* nº 72 diciembre 1926, pp. 97-100, 8 ilustr., p. 100

relativamente a menudo ilustraciones de los Martel, no les dedica, sin embargo, ningún monográfico³⁸, no obstante, sí ofrece una interesante referencia en el marco de un artículo sobre cine y artes decorativas que, en todo caso, muestra la alta consideración tenida por estos escultores. En el excelente artículo “*El cine y las artes decorativas*” (1928), André Gain entrevista brevemente a varios artistas que han vinculado en algún momento su trabajo al cine: André Lurçat, Mallet-Stevens, Francis Jourdain, Pierre Chareau o Jan Martel entre otros; es decir, lo más destacado de la decoración moderna. También a Man Ray o



Jan y Joël Martel. *Moana*, estela en bajo-relieve similar a los “Espejos poliédricos”, Ref. en nota 39, en p. 329.

Cavalcanti, además de diversos críticos y conservadores³⁹. La presentación que hace Gain de los Martel -de quienes incluye entre las ilustraciones un característico panel decorativo, *Moana*- resume bien la consideración y posición estética que se les otorgaba en aquel momento: “*Encontramos a los hermanos Martel en pleno trabajo en el bello inmueble moderno que poseen en la calle Mallet-Stevens. Joël y Jan Martel son a la escultura lo que Mallet-Stevens es a la arquitectura. Son antes que nada inventores e incluso precursores. Los autores del bello monumento a Debussy no desdeñan ‘aplicar’ su arte a las necesidades de la vida y hemos podido comprobarlo en el último Salón de los Decoradores con unos destacables tapones de radiador*⁴⁰ *así como un curioso espejo poliédrico.*”⁴¹ La alusión a los espejos poliédricos tiene interés por su rareza; se trata de un tipo de obra muy característica de los Martel y que, como los relieves metálicos, pertenece a su faceta más dada a la investigación en materiales y efectos novedosos, pero como aquellos nada difundida por las revistas que prefirieron sus formas de escultura técnicamente más tradicionales. Los *Miroirs polyédriques* son una transcripción reflectante de sus paneles en bajo relieve a base de formas geométricas abstractas, destinados normalmente a ornar interiores o partes altas de chimeneas y que en su formalización definitiva fueron confiados al maestro vidriero Louis Barillet, colaborador habitual de Mallet-Stevens. De su aceptación dan fe encargos del propio arquitecto o de Charles de Noailles para su célebre Villa de Hyères⁴². Retomando la encuesta de Gain, cabe destacar en la contestación de Jan Martel la afirmación de su interés por “*le nègre*”, la persistente moda africanista, preguntado acerca de su interés por el cine, contesta: “*El cine es un medio de expresión maravilloso, muy susceptible de inspirar a un decorador. Un ejemplo; compusimos un bajo relieve inspirado en el film ‘Moana’. Hay documentales exóticos que me producen una necesidad furiosa de esculpir nègresses.*”⁴³

Plástica y decoración. *Art et Décoration*, como correspondía, se ocupa ampliamente de los hermanos Martel dedicándoles dos artículos monográficos. En 1929 el prestigioso Raymond Cogniat publica en

38 Como ocurriera con otros artistas, *L'Amour de l'Art* de la etapa de Waldemar George probablemente no apreció una suficiente autonomía en la obra de los Martel como para integrarlos entre los grandes escultores y, por el contrario, durante la etapa de François Fosca su estilización moderna se oponía a la campaña de oposición al “modernismo” mantenida por este crítico.

39 Ante lo peculiar del documento y aunque sea ajeno al presente contexto, no podemos dejar pasar la ocasión de transcribir unas líneas de la intervención de Man Ray que, sin que nadie haya nombrado a Picasso, contesta: “*No me hable de decoración. Soy enemigo de toda decoración. Desde el momento en que se dice de una cosa que es “decorativa”, es una cosa muerta. Así, los actuales cuadros de Picasso tan solo sirven para adornar la casa moderna. Ya no viven. Todo es decorativo, si se quiere, desde este punto de vista.*” André Gain: *Le cinéma et les arts décoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 9 septiembre 1928, pp. 321-330, 10 ilustr., p. 324-25

40 Máscarón para radiador de coche. Es decir emblemas exclusivos para los automóviles de los que *L'Amour de l'Art* había dado cuenta hacía tiempo con la ilustración de uno de plata, pieza de los Martel de un diseño muy cinético. (Gaston Varenne: *Le Salon d'Automne. L'Art Decoratif et l'Art Urbain*; *L'Amour de l'Art* nº 12 1924, pp. 369-376, 18 ilustr. p. 375)

41 André Gain: *Le cinéma et les arts décoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 9 septiembre 1928, pp. 321-330, 10 ilustr., p. 323

42 Musée des Arts décoratifs et de la Modernité: <http://www.chateau-gourdon.com/>

43 *Ibidem*, p. 324

esta revista “*Los bajos relieves de Jan y Joël Martel*”. Los hermanos escultores son descritos como artistas decoradores en el mejor sentido, es decir, capaces de servir al edificio que sustenta su obra sin renunciar a un suficiente grado de autonomía plástica para su obra escultórica: “*Partiendo de un punto de vista casi únicamente decorativo, los hermanos Martel han procurado aproximarse cada vez más a la plástica sin renunciar a las adquisiciones hechas en cada nuevo ensayo en el ámbito decorativo.*”⁴⁴ El crítico destaca el relieve como su principal campo de investigación y cómo, desde sus proyectos iniciales, las composiciones basadas en la simetría se han diversificado y son más sutiles y ya completamente válidas por sí mismas, al margen de su indispensable contribución decorativa al conjunto. Puesta así en valor su producción en el campo del relieve, Cogniat aduce e ilustra algunos ciclos decorativos recientes destacando la simplicidad y la libertad de recursos empleada en el ciclo de bajo relieves del Casino de Saint Jean-de-Luz, buena anticipación con sus temáticas campesinas del muralismo oficial impuesto en los años 30 que tan bien representaba Janniot, pero en una versión de indudables valores modernos resaltados por el afortunado abandono, parece ser que ante la premura del encargo, de la cansina prolijidad que a menudo desactiva la apreciación artística de la obra de estos escultores. Tiene interés la alusión del crítico a un tipo de obras hoy bastante apreciadas por manifestar mejor que otras sus intereses cubistas y su investigación en nuevos materiales, pero que tal vez por ese carácter relativamente experimental no aparece ilustrada ni es apenas comentada en las revistas, se trata de sus trabajos en chapa metálica (sobre todo de cinc y aluminio) plegada, curvada y recortada, formando altorrelieves a los que dieron el nombre de *Planisculptures*. Cogniat alude justamente a *Le joueur de scie musicale* que fue visto en el Salon des Tuileries de 1928 y estaba destinado a la multinacional española Real Compañía Asturiana de Minas⁴⁵ En “*Joël y Jan Martel, escultores de hoy*”⁴⁶, *Art et Décoration* complementa muy convenientemente el reportaje sobre la producción en el relieve seleccionado por Cogniat con una serie de piezas de bulto redondo, se trata de terracotas en las que dentro de su variedad se reúnen diversos aspectos de su estilo, desde las búsquedas más relacionadas con el cubismo hasta los hábitos más propiamente decorativos y afectados, destacando entre las imágenes ofrecidas algunas obras bastante conocidas entre las de sus autores como *Nu*, *Arabe de l'Irak* o algunas obras religiosas. El texto propone a los Martel como purificadores, a través de la razón, de la escultura y destaca el carácter arquitectónico de su trabajo tanto por el destino más habitual de sus grandes obras como por la concepción interna de las mismas.



Jan y Joël Martel. Relieves murales del Casino de Saint Jean de Luz, 1929, Ref. en nota 44.

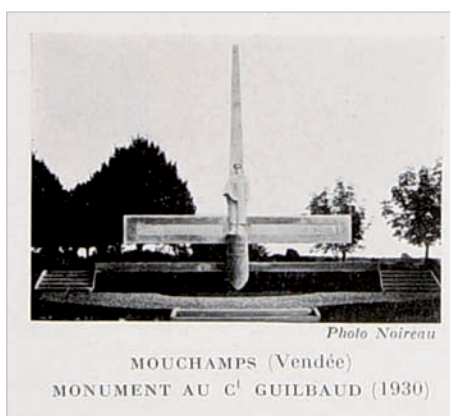
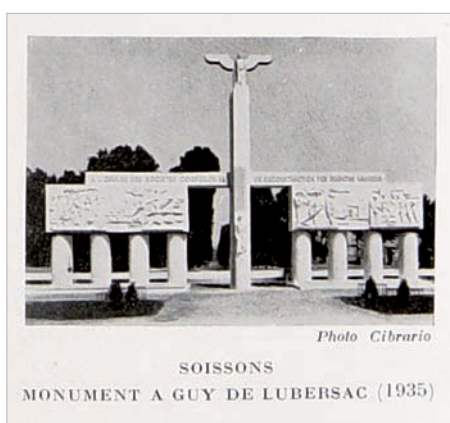
Todavía el Espíritu nuevo. Ese interés por lo arquitectónico tanto desde el punto de vista de la simbiosis escultura arquitectura como del carácter constructivo de sus composiciones escultóricas que destaca toda la crítica en los Martel, guía igualmente el discurso de Paul Fierens en un texto muy completo que repasa con cierto aire antológico la producción de los escultores desde sus inicios. En “*Jan y Joël Martel*”,

44 Raymond Cogniat: *Les bas-reliefs de Jan et Joël Martel*; *Art et Décoration* junio 1929, pp. 189–192, 7 ilustr., p. 189

45 Musée des Arts décoratifs et de la Modernité: <http://www.chateau-gourdon.com/>

46 Anny Levy-Gutmann: *Joël et Jan Martel, sculpteurs d'aujourd'hui*; *Art et Décoration* marzo 1934, pp. 84–86, 7 ilustr.

aparecido en *L'Art et les Artistes* el año 1936, Fierens destaca ampliamente la rara naturalidad con que estos escultores asumen su participación en la arquitectura -“Desde su debut al acabar la guerra, solo conciben la escultura como inseparable de la arquitectura. La fraternidad de las dos artes les parece cosa tan natural y fatal como su propia fraternidad.”⁴⁷- y desde su posición siempre muy precavida hacia los desarrollos vanguardistas parece encontrar en esta *recuperación de la verdadera tradición de la plástica al aire libre* un valor fundamental que en el caso de los Martel establece un vínculo entre la modernidad más avanzada e intransigente con el ornamento y la posibilidad de recuperar de nuevo tan antigua colaboración. A pesar de ser conocido el repudio de los arquitectos modernos hacia el ornamento, “Los Martel son, sin embargo, los amigos de tales arquitectos – Le Corbusier, Mallet-Stevens- de quien aprueban la estética y la actitud.”, así, el crítico destaca su pertenencia a la UAM y evita insistir en su capacidad como meros decoradores, les considera como representantes del *Espíritu nuevo* y auténticos *ingenieros decoradores* capaces de asumir retos tan distantes como sus monumentos, fuertemente marcados por el diseño arquitectónico –algo muy evidente en las imágenes que aporta el artículo de los monumentos a Debussy (finalizado en 1932), Guilbaud (1930) o Lubersac (1935) calificados por el autor como sus obras maestras en el género-, o el diseño del altar y la orfebrería de la capilla del Normandie (1935)



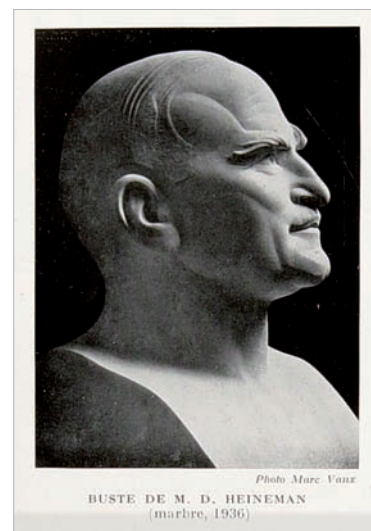
Paul Fierens: Jan et Joël Martel, Ref. en nota 47: a) Relieve del *Monument à Debussy* (1923-1932), en p. 299; b, c) Monumentos de guerra, en p. 298.

Pero, según Fierens, si logran el éxito en tan difícil y aparentemente contradictoria tarea es porque no caen en las sistematizaciones habituales –“son de los pocos escultores a los que el racionalismo o la poesía pura de la construcción contemporánea no pone al servicio de sus ejercicios ‘de cámara’”-, sus relieves se sitúan en el muro sin destruirlo y sin miedo de cumplir debidamente su misión, no solo plástica, sino también monumental e icónica. En una curiosa alusión a escultores que, sin embargo, este crítico admira (Maillol, Despiau, Wlérick) se refiere con cierta ironía a esos escultores calificados de “clásicos” que en un “memorial de un héroe os proponen ‘una mujer desnuda’ y nadie tiene derecho a quejarse”; los Martel, por el contrario, asumen la responsabilidad de los programas iconográficos detalladamente sin por ello, como demuestran en su temprano *Monument à Debussy*, dejar de estructurar unitaria y consistentemente el conjunto de la imagen. Su capacidad para esquematizar y ordenar la estatua o el relieve se pondría de manifiesto, por lo tanto, en toda la variedad de su producción, incluidos ciertamente los retratos de los que este artículo presenta dos buenos ejemplos comentados precisamente como brillante superación de la supuesta antítesis entre el carácter realista inherente al género y un arte como el de los Martel basado

47 Paul Fierens: *Jan et Joël Martel*; *L'Art et les Artistes* n° 168 junio 1936, pp. 295 – 300, 10 ilustr., p. 295-96

en la síntesis. Pero, afirma Fierens, cuando la síntesis lo es realmente destaca precisamente aquello que es estable e inequívoco en lo representado, en el individuo retratado. *“La síntesis en todo, el control ejercido sobre la inspiración, siempre las referencias a algunas grandes leyes que son las del Número de oro –pues los escritos de Matila G. Ghyinka han impresionado vivamente a los hermanos Martel– tal es el secreto de un arte que, en todos los géneros, en todos los formatos, realiza una perfección geométrica evitando las trampas de la inhumana abstracción. / Cubismo sin esoterismo, hieratismo sin frialdad, ortodoxia sin dogmatismo, matemática no sin fantasía: fórmulas todas ellas que dan aproximadamente cuenta del metódico uso que los hermanos Jan y Joël Martel hacen de su libertad.”*⁴⁸

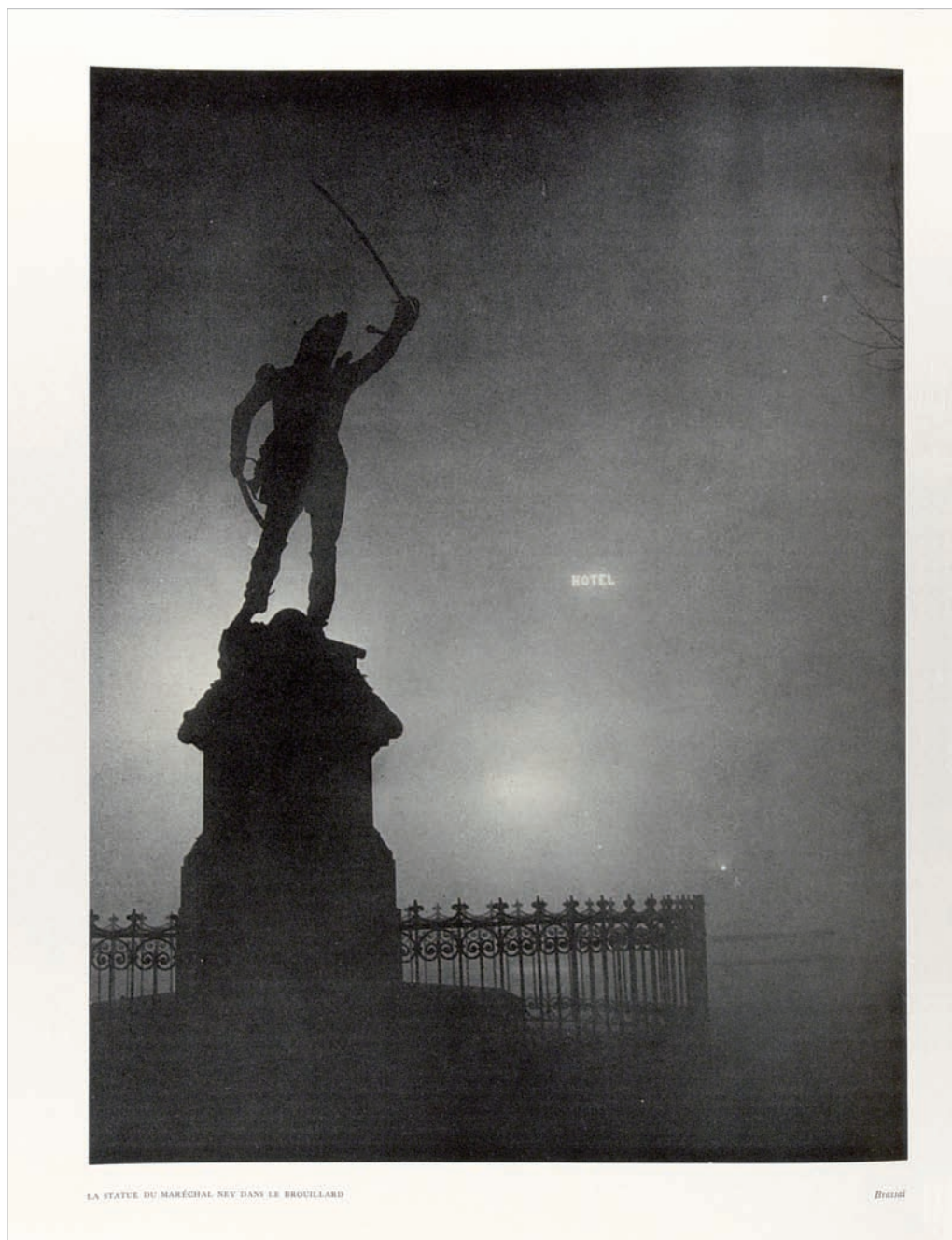
Por lo tanto, los Martel aparecen en la crítica de un amplio abanico ideológico como la modernidad bien entendida, como una búsqueda asumible y positiva de nuevos recursos plásticos, exenta de rupturas y al servicio de una concepción y sobre todo de un uso del arte fundamentalmente arraigados en la tradición. Fierens, como desde luego la revista en la que escribe el artículo que se está citando, nunca asimiló una modernidad experimental ni aceptó al cubismo o a sus artistas, pero como vemos, sí a los Martel, excelentes representantes del movimiento de la UAM, pero de una modernidad, obviamente ajena a aventuras realmente comprometidas y siempre respetuosa con los usos establecidos del arte. En los ambientes tradicionalistas y en los encargos oficiales el reconocimiento de esta modernidad aceptable, que ofrecía una positiva sensación de *aggiornamento*, benefició indudablemente a unos escultores que aún procediendo –y permaneciendo en ellas muy coherentemente– de las artes decorativas, serán depositarios de encargos solo accesibles a los escultores más afamados, un nivel no alcanzado por ninguno de sus colegas escultores de la UAM pero tampoco, desde el punto de vista institucional, por ninguno de los escultores procedentes de las vanguardias; tampoco por Lipchitz. Evidentemente el juicio de Fierens, y en general de su época, sobre la jerarquía ocupada en la escultura por los Martel no se comparte hoy pero, al margen del valor específico que se conceda actualmente a su obra, el análisis del lugar que ocupó en su momento ilumina bien las contradicciones de la época, las maniobras necesarias para asumir las consecuencias de las vanguardias, derivadas, tal vez, de la necesidad de asimilar determinados aspectos de las mismas ante el empuje de propuestas artísticas aún más inaceptables. Solo así se explica la asimilación de un arte fundamentalmente ornamental como el suyo, por parte de la arquitectura moderna y de un amplio abanico de críticos y coleccionistas, probablemente aún inseguros con el auge del surrealismo y de la abstracción. Fierens cierra su artículo precisamente con una halagadora alusión a Le Corbusier absolutamente impensable en este crítico unos años atrás: él sería el alma de la UAM y de su acción renovadora –de su *cruzada*– y, parece que acordándose de las ya antiguas propuestas puristas, ve a los Martel como un completo cumplimiento de sus promesas ético-modernas: *“Pocos escultores han sabido como ellos plegar su arte a las necesidades, y digamos a las reglas, de una estética que, transpuesta al plano moral, sería una ética de rejuvenecimiento, de franqueza y de limpieza.”*⁴⁹



Paul Fierens: Jan et Joël Martel, Ref. en nota 47. Imágenes en pp. 296 y 300. Otras facetas de los Martel: retratos y figuras.

48 Ibidem, p. 299-30

49 Ibidem, p. 300



Brassai: "La statue du Maréchal Ney dans le brouillard" Fotografía vinculada a: Salvador Dalí: Apparitions aérodynamiques des "Êtres-Objets"; Minotaure n° 6 1935, pp. 32-34, p. 31.

5. II. ACTUALIZACIONES DEL MONUMENTO.

CAPITULO 5. Pervivencia de los géneros escultóricos.

5. II. ACTUALIZACIONES DEL MONUMENTO._

5. II. 1. Persistencia y crítica del monumento.

La necesidad de monumentos.-

“Héroes y Estatuas”; Caso Malfrey.; “París vertedero de mármoles”: los adefesios de París.; La posibilidad monumental del clasicismo moderno.

Visiones desde los medios modernos y surrealistas de la estatuaria monumental.-

Imposibilidad purista del monumento.; El monumento según Christian Zervos.; Estatuas y surrealismo.; Dalí en *Minotaure*.; “Pígmalión y la Esfinge”.

5. II. 2. La producción monumental tradicionalista. Algunos autores y proyectos.

Ciudades y monumentos.-

Algunos monumentalistas.-

Jean Boucher y la escena pintoresca.; Paul Landowskil, un monumentalista por excelencia.; La Voie Triomphale.; Noticia de algunos monumentalistas extranjeros.

5. II.3. La talla directa y la recuperación del oficio de escultor. Algunos autores y obras.

Talla directa y modernización del género monumental.-

La dimensión artística de un procedimiento técnico.;

Los tallistas de piedra.; André Abbal.; Paul Dardé.

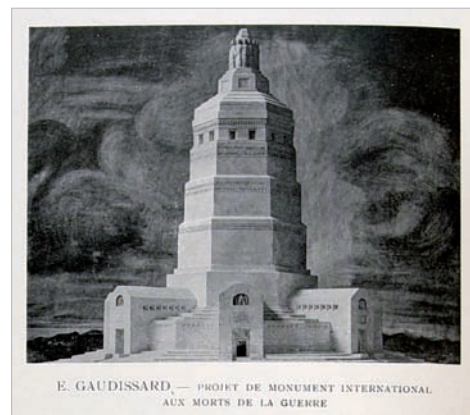
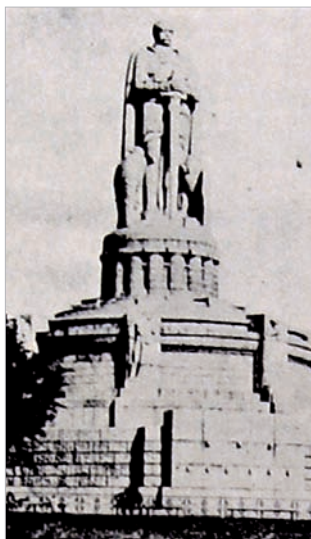
Joachim Costa.-

Práctico y teórico de la talla directa.; Un nuevo monumento a los caídos.; La alta moralidad y la verdad comunicadora del oficio.; Añoranza de los pasados remotos.; *Pergola de la Douce France*.; El grupo La Douce France.; Recalificación de la talla directa como mero procedimiento.

La asociación de la escultura a la función monumental sigue plenamente vigente durante el período de entreguerras. Incluso, en el caso de los memoriales relacionados con la guerra, alcanza cotas en su número, escala y ambición hasta entonces desconocidas. Comenzamos este apartado presentando algunos debates teóricos acerca del monumento y su posibilidad contemporánea aportando opiniones críticas procedentes de muy diversos ámbitos ideológicos, desde las posiciones más conservadoras hasta las expresadas en los medios de la modernidad o el surrealismo. A título de muestra significativa, pues la actividad monumental tras la Primera guerra mundial fue extraordinaria, se traen a continuación algunos autores especialmente caracterizados por una dedicación monumentalista muy enraizada en la tradición inmediata y de porte netamente institucional. Finalmente, se presenta un debate, el de la talla directa, que no compete únicamente a la actividad monumental y que había comenzado a dar sus frutos, tanto entre el arte de adscripción tradicionalista como, sobre todo, entre los artistas vanguardistas, mucho antes de la guerra, incluso antes del cambio de siglo. Si dentro de las vanguardias la talla directa constituyó una de las formas del primitivismo y dio sus resultados sobre todo en las dos primeras décadas del siglo, entre los escultores de tradición es en entreguerras cuando el debate alcanza mayor resonancia y dimensión práctica ocupando espacio en las revistas y actuando, en definitiva, como un importante agente de renovación en la caracterización del monumento y de las figuraciones modernas.

5. II. 1. Persistencia y crítica del monumento.**La necesidad de monumentos.**

Héroes y Estatuas. Janniot o los Martel son buenos ejemplos de una escultura vinculada al ornato monumental de edificios o directamente a los conjuntos decorativos de interior. Una actividad mundana de tantos escultores a la que, finalmente, en mayor o menor grado hay que vincular a la gran tradición decorativa francesa que hunde sus raíces en la industria artística dirigida por Charles Le Brun, los Gobelinos y la Academia Real de Pintura, en el Versalles del *Grand Siècle*. Hay, sin embargo, en la escultura de entreguerras francesa otra actividad de carácter público, igualmente activa y por lo general aún más vinculada a la tradición, se trata de la producción monumental estrictamente escultórica que en la mayor parte de los casos está motivada por el homenaje a los caídos en la Gran Guerra. Cuando aún permanecían los ecos del armisticio la revista que tuvo a gala haber continuado con su labor, para la ocasión patriótica, durante la guerra, *L'Art et les Artistes*, dedica un número de los llamados de guerra a homenajear la participación de los Estados Unidos en el conflicto y, tras largas series de fotografías de los desfiles americanos del 4 de Julio por las avenidas de París, presenta finalmente un asunto artístico, uno de los primeros proyectos monumentales presentados en *L'Exposition de la Victoire*, la maqueta *La France Victorieuse* realizada por el apreciable escultor simbolista Paul Dardé en el más puro estilo de “preguerra” -como solía hacerse referencia al exceso alegórico y al abigarramiento detallista mezcla del pintoresquismo romántico y del gusto simbolista tocado de *Modern Style*.⁵⁰



Diversas propuestas monumentales: a) Gigantismo en Alemania, Monumento a Bismarck, Hamburgo c. 1910, en: Paul Boulard: *Allemagne*; *L'Esprit Nouveau* n° 27; b) Paul Dardé: Maqueta expuesta en “La Exposición de la Victoria”, 1918: “La France Victorieuse”, Ref. en nota 50; c) Proyecto de “Monumento Internacional a los caídos en la Guerra”, en *L'Amour de l'Art*.

Pocos meses después, a comienzos de 1919 en el mismo medio periódico, aparece una interesante reflexión de Robert de la Sizeranne (1866-1932), autor de *L'Art pendant la Guerre 1914-1918* (1919), sobre el sentido de estas producciones y los límites que el decoro y el buen gusto francés deberían inspirar. En *Héroes y Estatuas* previene contra la fiebre de inauguraciones monumentales que, dice, se avecina, como ya se tuvo ocasión de sufrir en 1870 tras la guerra franco-prusiana: “*De este consorcio de intereses entre estatuarios prolíficos e imparable charlatanes (cargos oficiales) ¿qué resultara para el renombre del arte francés?*”⁵¹ Considera el autor una opción más civilizada que erigir grandes monumentos, instituir

50 Échos des arts [página de imagen], *L'Art et les Artistes*, Cuarta Serie de Guerra : n° 3: *L'Amérique en France*, 1918, p. 43

51 Robert de la Sizeranne: *Héros et Statues*; *L'Art et les Artistes*, Cuarta Serie de Guerra : n° 5 (Bernard Naudin) febrero 1919, pp. 1 – 3, sin ilustr., p. 1

un día de celebraciones en recuerdo de los héroes caídos víctimas de la *barbarie teutona*, y no ceder a la tentación de emular a “*Alemania que ha culminado todas sus cimas montañosas con monumentos gigantescos y jalonado sus ciudades de figuras guerreras a imagen de sus ‘reîtres’* (mercenarios alemanes a caballo en la Francia del s. XVI)”⁵² Pero, continúa, será inevitable que se hagan estatuas pues la imaginación necesaria para instituir una celebración espiritual no es precisa para erigir una estatua y además, al inaugurar estas hay ocasión de discursos y aprovechamientos electorales. Aceptando sin embargo, lo inevitable, deberá procurarse que estos monumentos celebren el alma francesa mediante el arte francés, para lo cual tendrían que guardarse dos condiciones. En primer lugar hay que prevenirse contra el gusto por lo enorme que con el fin de dar una idea de fuerza indestructible y de eternidad oprime los paisajes y destruye el horizonte. El espíritu francés es por el contrario mesura, gracia y ligereza. Siempre ha sido así, el gusto francés es monumental sin ser colosal. Esta moda de lo exagerado es cosa de los “*boches*” -*Art boche*-, un ideal de fealdad, pesante y pretencioso. “*No celebremos la victoria de las armas francesas con esta capitulación del Arte francés*” En segundo lugar, continúa su reflexión el autor, “*El homenaje al héroe no debe ser un campo de experimentaciones estéticas para el artista*”⁵³ El monumento está hecho por el escultor no para el escultor, se hace para la nación y a nadie debe chocar. Las ideas impuestas por teóricos y críticos antes de la guerra y que nunca conectaron con el público ya no tienen cabida en monumentos a la guerra que a todos afectan e interesan.

Caso Malfrey. Este texto define a la perfección los ideales a que generalmente se va a ajustar el monumento conmemorativo en Francia, ideales asumidos incluso por instancias oficiales como demuestra la polémica surgida a raíz de la negativa del consistorio de Orleáns, avalado por el dictamen de los miembros de “*L’Institut*” (reunión de las Academias francesas), a que el monumento a los caídos confiado mediante concurso al prestigioso escultor y monumentalista Charles Malfrey pasase de su estado provisional al definitivo en bronce. Por una cuestión de fechas y celebraciones se decidió erigir rápidamente el gran monumento con figuras de yeso patinado que posteriormente serían sustituidas por la obra final en bronce, el efecto era pues prácticamente el definitivo; y no gustó. Se orquestó una virulenta campaña contra él en la prensa local que lo tachaba, efectivamente, de “boche” y “barbaro”, lo que empujó al ayuntamiento a solicitar al artista modificaciones en su proyecto, algo a lo que este se negó. El consistorio pidió entonces el aval de algunos académicos, conocidos escultores y arquitectos oficiales, que aconsejarán cambios radicales en el proyecto. Waldemar George que da cuenta pormenorizada de la polémica ya conocida como Caso Malfrey, transcribe algunas frases del abultado dossier entregado por la comisión de académicos: “*Es la inteligencia la que ha forjado la victoria. Son los cerebros de nuestros hijos de Francia los que han forjado los ingenios de la guerra y concebido los métodos que han asegurado el triunfo y no los músculos mal equilibrados del luchador foráneo que corona la obra*”⁵⁴ Waldemar George, sin entrar en juicios de valor sobre la obra en cuestión, ataca con sorna y extraordinario desprecio a los académicos y aconseja a Malfrey que haga valer su libertad artística y sus derechos contractuales pleiteando contra la municipalidad. Por el momento el escultor solicitó una nueva comisión de expertos, en este caso formada entre otros por Despiay y Bourdelle, escultor este último cuyo estilo caracterizado en ocasiones por cierta rudeza y estatismo mantenía similitudes con el del monumento censurado. En realidad Bourdelle, para muchos el



Malfrey: Monumento a los Caídos en Orleans, Ref. en nota 54

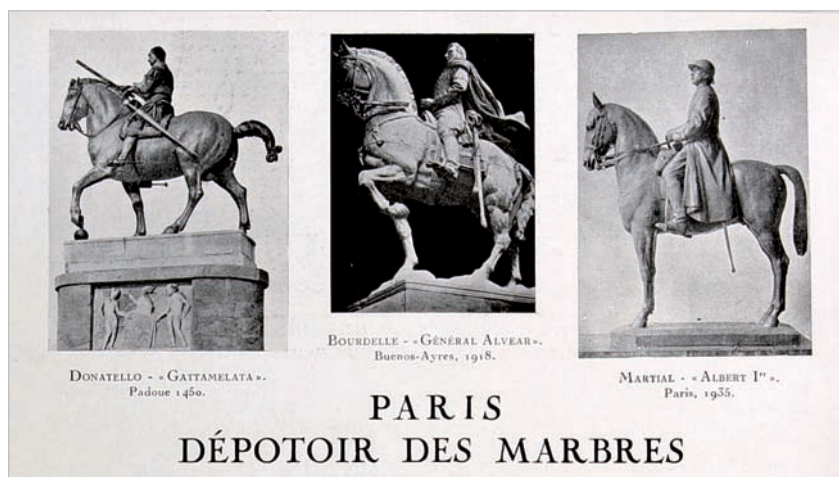
52 Ibidem, p.2

53 Ibidem, p. 3

54 Waldemar George: *Le Cas Malfrey*; *L'amour de l'Art* 1925, nº 4, Chronique p. 166, 1 ilust.

sucesor de Rodin, apenas recibió encargos oficiales en Francia. Los dos términos propuestos por Robert de la Sizeranne a comienzos de 1919 como condición del monumento francés: estilo y medida francesa y control de los lenguajes demasiado personales, se aplican con precisión desde los presupuestos más conservadores en este caso a Malfrey cuando corría ya el año 1925.

Waldemar George no defiende expresamente en ningún momento la obra de Malfrey, su indignación proviene de la intrusión del arte más académico representado en este caso por la comisión de *L'Institut*, concretamente por los escultores André-Joseph Allar (1845 – 1926) y Jean-Antoine Injalbert (1845 – 1933), personaje importante de la Académie des Beaux-Arts. Unos años antes en una crónica sobre los salones de primavera de 1922 adelantaba en términos también muy duros esta indignación hacia un arte oficial que relegaba a artistas de valía, en esta ocasión sus iras se concretan en un escultor perfectamente equivalente en todos los aspectos a los citados, Paul-Albert Bartholomé (1848-1928): *“A la escultura de M. Bartholomé cuya Défense de Paris deshonra la Place du Carrusel, presenta un grotesco grupo en mármol, destinado al Palais de Justice que figura un abogado con toga, de rodillas ante una mujer armada. Este monumento, escuálido, exiguo, frío y declamatorio se titula: ‘La justicia arma a los que van a morir por ella’. Y, sin embargo es a Bartholomé a quien el Estado Francés prefiere antes que a Bourdelle, es a él a quien dirige todos sus encargos, es a él a quien designa para inmortalizar el recuerdo de la Gran guerra.”*⁵⁵ Entre las ilustraciones del artículo no aparecen imágenes de Bourdelle o Barye, a quien también alaba frente a las elecciones oficiales, y sí dos proyectos monumentales uno debido a Popineau y otro al apreciado escultor catalán Joaquín Claret, *Las vendimiadoras*.



París vertedero de mármoles: los adefesios de París. También en *L'Amour de l'Art*, aunque a una etapa de la revista muy distinta a la de Waldemar George, la dirigida por René Huyghé, y avanzando bastantes años hasta 1935, hallamos un artículo directamente implicado en la consideración de la estatuaría monumental promovida oficialmente. Ese año la revista lanza junto a otros medios⁵⁶ una campaña de protesta, que según se indica en nota, ha contado con múltiples adhesiones, para reestablecer la calidad de la escultura monumental. *“París honra a los muertos deshonrándose a sí misma; cada gloria se paga con un nuevo adefesio. En otro tiempo, una sociedad comprendía que*



Comparación crítica entre monumentos erigidos recientemente en París y los ejemplos del pasado, Ref. en nota 57

⁵⁵ Waldemar Georges: Les salons du printemps, *L'Amour de l'Art*, 1922, nº 5, pp.153-157, 8 ilustr., p. 156

⁵⁶ La campaña se anuncia en la breve introducción al artículo: *“La revista L'Amour de l'Art y su Comité de Honor, de acuerdo con la Revue Arts et Métiers Graphiques y su director M. Charles Peignot, han decidido lanzar la protesta siguiente cuyo anuncio ha generado ya la más amplia adhesión de la prensa parisina.”*

*al erigir los monumentos de los hombres ilustres, elevaba al tiempo los de su propio recuerdo.*⁵⁷ La argumentación de esta campaña promovida por *L'Amour de l'Art* pero también por instancias en ese momento muy próximas a la revista, como por ejemplo varios conservadores del Louvre y otros sitios históricos, o personas relevantes de la cultura como André Dezarrois director de *La Revue de l'Art*, revista entre las más conservadoras, hace referencia exclusivamente a la a su juicio sistemáticamente baja calidad de las numerosas obras elegidas en los concursos y finalmente erigidas en detrimento de las que podrían esperarse si se debieran a determinados grandes y prestigiosos escultores con que cuenta el país. *“A penas desechadas el París con casco de Carrousel o el Jules Simon de la Madeleine, las ofensas al gusto se multiplican: Mangin, Clemenceau, Gallieni, Fayolle, y muy pronto Foch y Albert I, ¿es posible que tanta grandeza se salde a tan bajo precio en estas mediocridades de plaza pública?”*⁵⁸

No se entra en valoraciones estéticas concretas. El texto evita excesivos compromisos relativos a la adscripción estética de las obras nefastas o de las que podrían sustituirlas ventajosamente, a las que posteriormente hace referencia, pero muestra su extrañeza ante el rechazo por parte de quienes promueven semejantes despropósitos, de la gran escuela francesa contemporánea y el desconocimiento del verdadero significado profundamente clasicista de la misma: *“La escuela francesa cuenta con los más grandes nombres de la escultura contemporánea; el argumento mismo de exageración deformadora y de esoterismo opuesto al arte moderno no se puede sostener ante este estilo tan plenamente clásico, hecho de pura fuerza y de calma. París lo ignora y se cubre de monumentos ridículos, confiados a desconocidos, a mediocres o a incapaces.”*⁵⁹ Lo cierto es que esta escuela moderna clasicista que encontrará la ocasión de acceder a importantes encargos ornamentales institucionales con ocasión de eventos como la Exposición de 1937, no hallará eco en una cultura monumental todavía anclada en la representación altamente naturalista y narrativa, como la manifestada en las imágenes que acompañan la proclama: un pintoresquista monumento a Clemenceau muy desfavorablemente puesto en contraste con la Victoria de Samotracia o un rígido por académico monumento ecuestre de Albert I que sucumbe inevitablemente frente al Gattamelata, o bien en fantasías alegóricas plagadas de ángeles y victorias. Frente a estas iconografías los monumentos a los caídos realizados por Maillol son, salvo el de Banyuls de temática más habitual y que cuenta con uno de sus escasos cuerpos masculinos, una mera adaptación de su motivo femenino recurrente, minimizando o renunciando por completo a la identificación iconográfica o alegórica del asunto tratado. Algo muy similar ocurre en otros escultores de este clasicismo moderno como Despiau o Wlérick que tuvieron ocasión de erigir algunos monumentos.

La posibilidad monumental del clasicismo moderno. Como de costumbre en los medios de moderada modernidad y en este caso de modernidad altamente institucionalizada como es la revista de Huyghé, se evita concretar la crítica, y la toma de partido que elimine autores de prestigio establecido, sean modernos o vinculados a la tradición. Tampoco se nombran en el manifiesto a las instancias responsables del desastre denunciado, aunque sí se sugiere su poder: *“Hoy aún, a pesar de las instancias del Ministro de la Educación Nacional y del Director General de Bellas Artes, el prometido desplazamiento del Musset de la Comédie Française no se ha podido lograr. / La decisión del jurado del monumento Albert I añade un último escándalo: un escultor que honra la escuela francesa, Wlerick, no ha sido juzgado digno de ser mantenido entre los cinco artistas sobre los que se debe decidir la competición final. Esto a pesar de la opinión formal de las más altas autoridades artísticas oficiales que tenían plaza entre los jueces.”*⁶⁰ La alternativa está clara, siempre ha habido excelentes artistas a los que encargar con todas las garantías la producción monumental, pero el texto recuerda algo sabido y extraño: los más prestigiosos escultores franceses carecen de representación monumental en la ciudad, el Balzac de Rodin fue rechazado, Bourdelle, el último gran monumentalista francés, tiene sus obras fuera de Francia y cuando finalmente se acepta una, se dice, es por expresa demanda

57 Redacción: *Paris dépotoir des marbres*; *L'Amour de l'Art* nº 10 1935, sin paginar (2 Pág.), 5 ilustr.

58 *Ibidem*.

59 *Ibidem*.

60 *Ibidem*.



El monumento moderno: a) Maillol: Port-Vendres, Monumento a los Caídos, c.1923, imagen actual; b) Despiau: Modelo para Monumento a V. Duruy, Mont de Marsan, 1907, en Gustav Khan: Charles Despiau; *L'Art et les Artistes* n° 124 1932, pp. 144-172, p. 146.

de un país extranjero (Polonia), tampoco tienen mejor suerte “*los artistas vivos más incontestados, los Maillol, los Despiau*”. Maillol es también rechazado en sus ofrecimientos de obra para espacios públicos de París, su antigua proposición de donar obras para ser ubicadas en los jardines de las *Tuileries* no es considerada por la municipalidad parisina que rechaza, por ejemplo, su donación de la célebre *L'Ile de France*. La oferta solo será aceptada muchos años después de su muerte cuando en 1964 mediante un acuerdo entre Dina Vierny, la célebre modelo de la última etapa del maestro y posteriormente importante galerista y marchante de su obra, y André Malraux, entonces ministro de cultura, se estipula la aceptación por parte del Estado de la donación de 18 estatuas destinadas a las *Tuileries*; se cumple entonces el deseo expresado por Maillol “*Dazme un jardín y yo lo poblaré de estatuas*”⁶¹

Visiones desde los medios modernos y surrealistas de la estatuaria monumental.

Imposibilidad purista del monumento. La toma de partido de Waldemar George -crítico afecto a una idea moderna en la que Maillol podía ser apreciado junto a Lipchitz- a favor de Malfrey no era una cuestión estética sino de principios. De Bourdelle, sin embargo, sí apreció sinceramente su obra pero, así como la actividad monumental asociada a la arquitectura será un asunto frecuentado por él y por *L'Amour de l'Art*, el monumento conmemorativo hallará poco espacio entre las preocupaciones del crítico y de su revista, incluyendo las distintas líneas editoriales que caracterizaron a la publicación hasta 1939. Serán otras revistas las que se ocupen preferentemente por la dimensión monumental de la escultura de la época, sin duda principal reducto del arte oficial, revistas que ya hemos caracterizado como conservadoras. Vale la pena, no obstante, insistir brevemente en la atención que le prestaron los medios correspondientes al arte moderno más o menos renovador, desde la Escuela de París hasta el surrealismo.

Si reparamos en las dos revistas más destacadas entre las específicamente modernas en el sentido de vinculadas al devenir de las vanguardias, *L'Esprit Nouveau* y *Cahiers d'Art*, el repaso tiene un resultado inmediato y previsible: ningún artículo dedicado al monumento conmemorativo ni a los escultores especializados en el género, muy vinculados en todo caso a la tradición; hay sin embargo, una diferencia fundamental entre la revista purista y la del arte moderno elegido por Christian Zervos. La idea misma de arte conmemorativo contradecía desde la base las propuestas puristas centradas en las condiciones específicamente plásticas de la creación artística; y qué decir de los recursos figurativos y alegóricos propios del monumento de la época.

61 Sobre Maillol y su visión del monumento ver también la parte dedicada al artista en Capítulo 7; *Aristide Maillol*.

El monumento según Christian Zervos. La posición de Christian Zervos o Tériade, en *Cahiers d'Art* respecto a la dimensión monumental de la escultura está mucho más matizada, hasta el punto de considerarla como una ambición inherente a la práctica escultórica de cualquier época. Pero la dimensión monumental del objeto escultórico no es función de su tamaño ni tan siquiera de su presencia pública sino de la intensa necesidad de su propio existir y de sus formas. Frente a los que piensan que es en relación a la arquitectura donde la escultura desarrolla su potencial artístico y monumental, Christian Zervos sostiene que son otras las cualidades que otorgan a la escultura su culminación: “*En las épocas altas (no hablo de las series tanagras o asimiladas) la estatuilla o la máscara enterradas en las tumbas aún siendo de ciudadanos de modesta condición social, no son nunca más pequeñas de espíritu que las grandes figuras con destino arquitectónico. No observan en menor medida que las esculturas vinculadas a los edificios, las relaciones exquisitas de proporción y no contienen menor fuerza concentrada.*”⁶² Si la escultura moderna quiere alcanzar la significación fundamental que las producciones de las altas épocas de las culturas antiguas y tradicionales tuvieron, debe atender a la aspiración de trascendencia implícita en la dimensión monumental, dimensión previa y ajena al exceso de cultura en que se halla inmerso el artista contemporáneo; dimensión que ciertamente no se alcanza con las figuraciones alegóricas heredadas de la tradición inmediata. Zervos ni tan siquiera se molesta en criticar previamente el monumento tradicional al que simplemente ignora, para, en artículos, por ejemplo, sobre Picasso o Brancusi que más adelante se presentarán extensamente, poner de relieve la dimensión monumental y pública de algunas de sus producciones que en una inmensa elipsis temporal sitúa siempre en relación directa con la significación de los usos arcaicos y míticos de la escultura primigenia que en ningún caso se relaciona con nociones de ornato o servil figuración oficial sino de sentido e identificación espiritual de la comunidad.

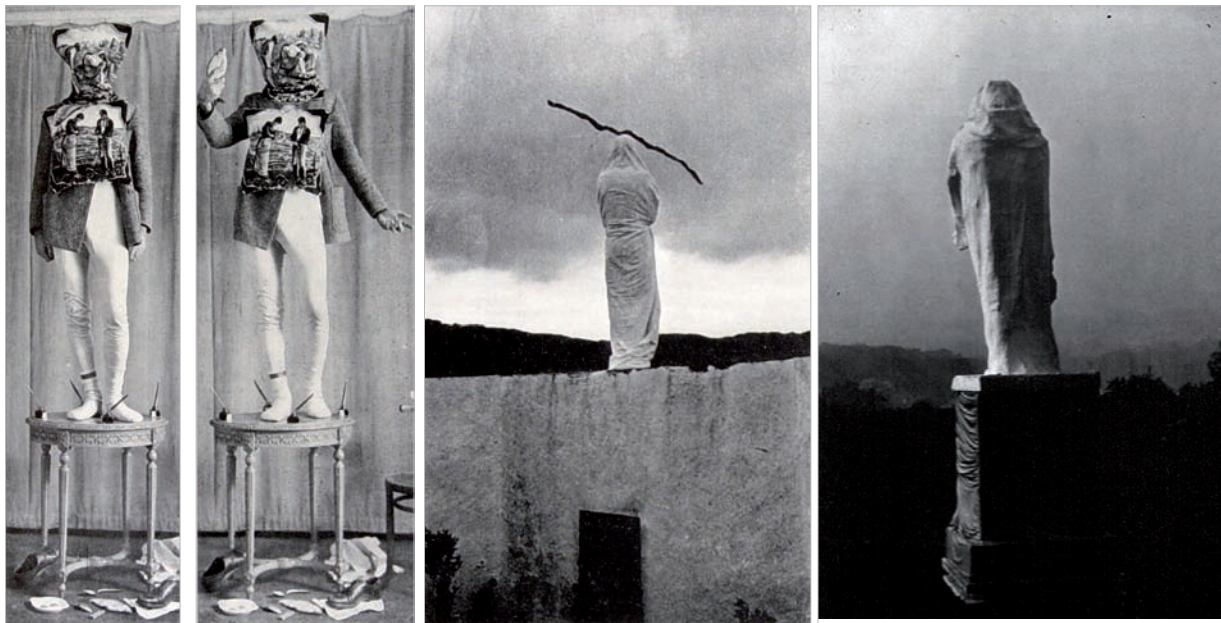
“*Una placa cicládica parece servirse de simples indicaciones. Pero en ella se realizan todas las condiciones de la plástica. Incluso si una de esas indicaciones desapareciera, esa obra no perdería nada de su grandeza porque cada fragmento está lleno hasta crujir de plástica. (...) / El escultor egeo era afirmativo no dialéctico. Lejos de dispersarse en su obra, recogía sus potentes abstracciones en la unidad.*”⁶³ Para Zervos la idea de monumento sigue siendo, como en épocas anteriores, la culminación de la escultura y su natural inclinación, el escultor no especula, no es dialéctico sino afirmativo, concentra los ideales de la época y eso es justamente el monumento moderno. Ciertamente su visión que ha concretarse, insistimos, particularmente en la parte del estudio dedicada a Picasso, entonces podrá comprobarse la dimensión espacialista y fundamentalmente abstracta, en el sentido de ajena a lo conmemorativo, que el crítico atribuye a la visión monumental picasiana, estableciendo una lectura para la escultura pública y monumental muy próxima a la que ha de imponerse desde la escultura moderna de figuración no realista y abstracta tras finalizar la guerra.

Estatuas y surrealismo. Esa suerte de primitivismo defendido para la escultura moderna en multitud de ocasiones por Christian Zervos, adquiere un tono muy distinto en las aspiraciones surrealistas manifestadas a través de las extraordinarias publicaciones del grupo. Para estas, como para los “modernistas” del purismo o *Cahiers d'Art*, el monumento tradicional no merece siquiera un análisis crítico y menos aún estético, simplemente se halla fuera de los intereses del arte, completamente al margen del imaginario moderno, son pura anacronía. Pero precisamente por ello adquieren a ojos de los poetas surrealistas, una marginalidad misteriosa. Más allá de los significados propagandísticos de que son portadores, significados que el tiempo se encarga de difuminar muy a menudo y muy rápidamente, permanecen como presencias anacrónicas capaces de desestabilizar la seguridad del presente. Así el gran hombre homenajeado e impuesto a las gentes de la ciudad deviene con el olvido fantasmagoría, entidad poéticamente peligrosa no tan diferente de otros artefactos amados por los surrealistas, de los maniqués, de los personajes del *Musée Grévin* o de los autómatas.

62 C. Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture; Cahiers d'Art* n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr., p. 466

63 Ibidem, p. 472

Dalí en *Minotaure*. Esta lectura completamente espuria del monumento tradicional perfectamente indicada ya en el admirado Giorgio de Chirico, se efectúa de un modo muy efectivo desde la fotografía. En el nº 6 de *Minotaure* (1935) Dalí publica el artículo “*Apariciones aerodinámicas de los seres-objetos*”, en él propone la imagen del comedón o espinilla como metáfora de una interrupción de la lógica y la normalidad que proviene del propio interior, interrupción susceptible de ser activada con una ligera y acertada presión de las uñas: “*He ahí los primeros seres-objetos aerodinámicos, he ahí los recientes comedones, los cuerpos extraños desprendidos de la carne misma de nuestro espeso y personal ‘espacio-tiempo’, no euclidiano.*”⁶⁴; el artículo contiene dos imágenes en las que un hombre en calzón y americana -hay que suponer que el propio artista-, ataviado con cojines que representan *El Angelus* de Millet y le cubren la cabeza, aparece erguido sobre una mesita estilo imperio que actúa como pedestal, en dos actitudes típicas de la estatuaría monumental⁶⁵. En la página izquierda del pliego, la fotografía de Brassai, *La statue du Maréchal Ney dans le brouillard*, refuerza con su contrapunto el sentido de las anteriores ofreciendo también una enigmática presencia de la estatua monumental aunque ahora verdadera, en la noche parisina. La alusión a la estatua monumental como comedón, como incongruencia susceptible de fluir al apretar un poco, abunda en las páginas de *Minotaure*.



La estatua monumental según Dalí. a, b) Imágenes concebidas por Dalí para su artículo de *Minotaure* “*Apariciones aerodinámicas de los seres-objetos*”, Ref. en nota 64; c) Célebre imagen del *Balzac* de Rodin claramente parafraseada en la propuesta de Dalí.

Unos meses antes en otro artículo de Dalí, Man Ray fotografiaba unas propuestas del pintor: se presenta de espaldas y recortada contra el cielo, una persona envuelta en una sábana con un zapato sobre la cabeza; en otra imagen muy similar es un objeto alargado y sinuoso lo que hace equilibrios sobre la cabeza del personaje. “*Ejemplos de representaciones fantasmales: personaje ‘consistente’ envuelto en una sábana, con un zapato en la cabeza*”⁶⁶ La similitud con una célebre fotografía del *Balzac* de Rodin exactamente con las mismas condiciones de toma, punto de vista bajo y contraluz sobre un cielo crepuscular, reúne demasiadas coincidencias para que pueda ser obviada. De nuevo la alusión literal de la estatua monumental, en este caso de una gran obra concreta que en la fotografía a la que imita la fotografía de Man Ray/Dalí aparece ya trasfigurada, ahora la estatua adquiere valores virtuales y fluctúa entre ser fantasma o ser espectro: “*Desde hace algún tiempo y a medida que pasan los años, la noción de fantasma se vuelve suave, pesada y redonda con ese peso persuasivo, con esa estereotipia regordeta y ese contorno*

64 Salvador Dalí: *Apparitions aérodynamiques des êtres-objets*; *Minotaure* nº 6 1935, pp. 32- 34, 6 ilustr., p.34

65 Un asombroso precedente de actividades performativas de la segunda mitad del siglo XX,

66 Salvador Dalí: *Nouvelles couleurs du “Sex-Appeal spectral”*; *Minotaure* nº 5 1934, p. 20-22, 6 ilustr., p. 22

*analítico y nutritivo que es propio de los sacos de patatas vistos a contraluz*⁶⁷

Este extraño interés por la estatua y los mecanismos psicológicos y poéticos que desencadena su propia existencia solitaria, provocaba ya en 1930 las imágenes memorables de *L'Age d'Or*, el filme de Dalí/Buñuel estrenado en 1930, cuando un personaje deambula por la ribera de un río tocado con el mismo pan sobre la cabeza que el portado por una estatua junto a la que pasa; o cuando el dedo gordo del pie de una estatua clásica de Diana desata la libido apasionada e irrefrenable de la protagonista al son del *Tristan e Isolda* wagneriano; en ambas secuencias, como en las imágenes comentadas que años después elige Dalí para sus artículos, se subvierte el sentido establecido para la representación monumental y la estatua, haciendo salir de ella “*el cadáver que lleva dentro*”, utilizando palabras de Robert Desnos; fantasma en cualquier caso más vivo y activo que el mero figurar alegórico al que originalmente fue destinada.⁶⁸

Pígalión y la Esfinge. Sin ánimo de agotar un tema que en el enjambre surrealista presenta interminables ramificaciones, se intentará completar el sentido de la apropiación surrealista del monumento tradicional y su consideración del mismo, con un solo documento más pero que cuenta como uno de los más logrados - por su texto, sus imágenes y la relación entre ambos elementos-, entre los artículos dedicados a escultura del período de entreguerras. Se trata de *Pígalión y la Esfinge* con texto de Robert Desnos y fotografías de Boiffard, aparecido en enero de 1930 en *Documents*. Cinco fotografías a toda página de monumentos urbanos de París, todos ellos de finales del siglo XIX excepto el Luis XIV ecuestre de Antoine Coysevox (1640-1720), todos ellos situados en el centro de importantes cruces de avenidas excepto una estatua del Jardin des Tuileries. La fascinante interpretación que hace Robert Desnos de la producción monumental de su ciudad evita cualquier referencia crítica de carácter formal o estilístico, no hace crítica de arte en este sentido; centra, por el contrario, su atención en todos los elementos extra-plásticos adheridos a los monumentos y las estatuas que los constituyen. “(...) la

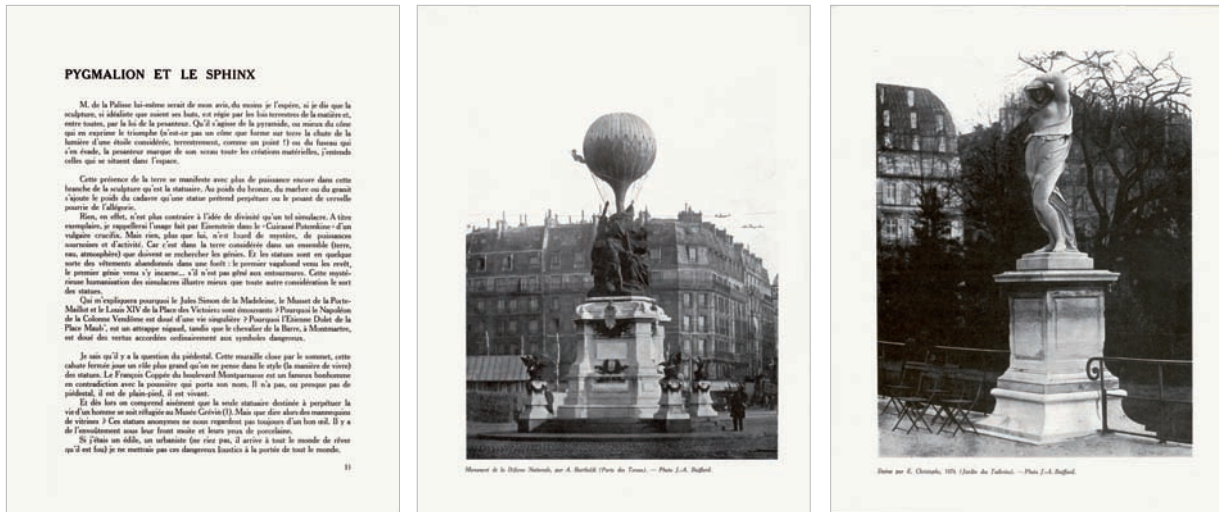


a) El dedo gordo de Diana. Fotograma de “*L'Age d'Or*” de Buñuel-Dalí aparecida en *Le surréalisme ASDLR*, nº 1 1930, p. 51; b) Imagen de Boiffard (reportaje sobre monumentos de París) para el artículo de Robert Desnos “*Pígalión y la Esfinge*”, Ref. en nota 69, p. 39.

67 Ibídem, p. 20

68 Hay más momentos memorables en el cine de la época que hacen alusión al monumento estatuario y su significado contemporáneo. Piénsese, por ejemplo, en el arranque de *Luces de la Ciudad* cuando el vagabundo Chaplin es “inaugurado” junto al monumento sobre el que duerme: habiéndose refugiado para pasar la noche bajo la tela que cubre un gran conjunto escultórico, cuando por la mañana y tras los discursos de los próceres, al son de la banda de música, la tela es retirada ante el público, aparece el vagabundo durmiendo sobre una de las figuras. Piénsese también en el derrocamiento real y simbólico de la estatua del Zar en *Octubre* de Eisenstein.

escultura, por muy idealistas que sean sus objetivos, está regida por las leyes terrestres de la materia y, sobre todas, por la ley de la pesantez. (...) / Esta presencia de la tierra se manifiesta todavía con más fuerza en esa rama de la escultura que es la estatuaria. Al peso del bronce, del mármol o del granito se añade el peso del cadáver que una estatua pretende perpetuar o el peso del cerebro podrido de la alegoría.”⁶⁹



Robert Desnos “Pígalión y la Esfinge”, Ref. en nota 69. Primera página y algunas del reportaje de Boiffard sobre monumentos de París.

La idealización de personajes y virtudes a que se destinan las estatuas monumentales, el ejemplo *claro y distinto* que en buena tradición racionalista e ilustrada deben constituir, queda siempre subvertido desde dentro por su propia naturaleza estatuaria, pues, antes que representación acotada y codificada de determinados valores o poderes, es en primera instancia materialización en el espacio real de un simulacro humano susceptible de una multiplicidad de significados e identificaciones más primigenios y poderosos que los oficialmente previstos. “Pues es en la tierra considerada en su conjunto (tierra, agua, atmósfera) donde deben buscarse los genios. Y las estatuas son de alguna manera, trajes abandonados en un bosque: el primer vagabundo que llega se los pone, el primer genio que llega se encarna... si no le molestan las sisas. Esta misteriosa humanización de los simulacros ilustra mejor que cualquier otra consideración el devenir de las estatuas.”⁷⁰ Así, al reparar Desnos en estos monumentos a los que prefiere llamar estatuas, proyecta sobre ellos significados opuestos a los previstos en su simbología explícita: desvela el cadáver que encierran, pero también la conmovedora belleza de las venas/vetas del mármol. Es conveniente desconfiar de los monumentos como portadores y anuncios permanentes de ideología, pero el escritor se empeña en ir más allá de esa simplificación y los asimila a su vivir cotidiano de la ciudad como objetos raros, monumentos desactivados libres en su potencial poético y artístico. En cualquier caso, aún amando estos hitos de su ciudad, entiende que podrían ser más convenientes otro tipo estatuas. Por una parte, afirma comprender “fácilmente que la única estatuaria destinada a perpetuar la vida de un hombre se haya refugiado en el Musée Grévin”, las estatuas de cera coloreada serían a los bronce o mármoles monumentales, lo que el cine hablado y coloreado al viejo cine mudo. Por otra, propone una nueva estatuaria que enaltezca debidamente las idioteces del presente porque, en cualquier caso, estas lo merecen más que poetas y generales - “Erigir la efígie de un ser que estuvo vivo, sobre un pedestal equivale a elevarle al rango de dios y en nuestros días semejante empresa es menos legítima que nunca.”, y para ilustrarlo, imagina algunos posibles ejemplos: “¡También siento —escribe— que jamás se hayan hecho estatuas a ciertos instrumentos usuales tales como la cacerola, la botella, la rueda, la carretilla etc., qué decir, con mayor razón, del objeto sorprende que constituiría la efígie de mármol de una locomotora, de una luz del gas, del rodamiento de bolas o de la Fontaine de Vaucluse! La escultura figurativa tendría, en efecto, todo que ganar con empresas

69 Robert Desnos: *Pygmalion et le Sphinx*; **Documents** nº 1 1930, pp.33-41, 5 ilustr., p. 33

70 *Ibidem*, p. 33

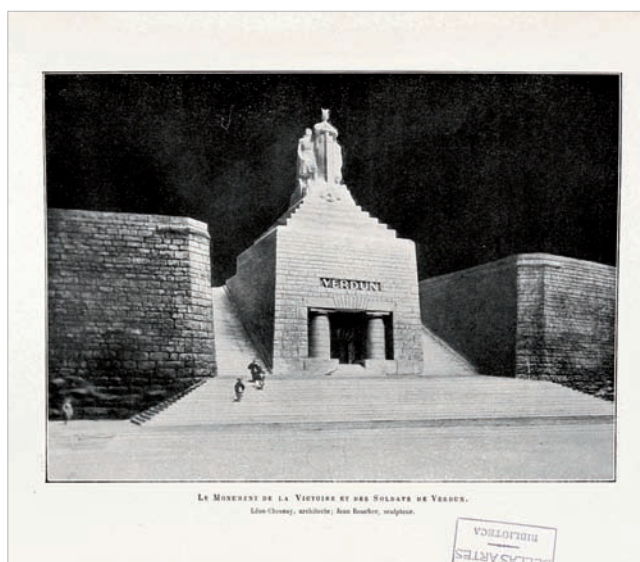
*tan perfectamente idiotas, en el sentido propio del término.*⁷¹ Es interesante constatar que casi todas ellas han sido realizadas escultóricamente en estas últimas décadas, baste pensar en Oldenburg o Jeff Koons.

Así, tras haber puesto de relieve, de acuerdo con la sensibilidad surrealista, los elementos desestabilizadores de que las estatuas y, en mayor o menor medida, cualquier representación humana tridimensional, son portadoras, y tras haber destacado la facilidad con que son capaces de bajar del pedestal desactivando su misión original y virando su retórica alegórica hacia el absurdo y lo mágico, Desnos hace una aproximación más específica al género monumental proponiendo una nueva estatuaría que enaltezca los fetiches del presente, en particular, con fina ironía, los propuestos por la publicidad: *“Querría un bebe Cadum de porfirio saliendo de una bañera de mármol, a los muchachos del café Saint-Raphaël surgiendo tras la curva de una carretera, a la niña del chocolate Meunier, en granito y hueso apoyada en los muros. / ¿Estos fetiches de hoy día no merecen más que tal poeta, tal general, tal sabio, tener, por fin su sombra al sol?”*⁷² Efectivamente, una cosa es apropiarse de los objetos dados y encontrados que son para el poeta las estatuas de los parques o los grupos alegóricos de los cruces de París, y otra muy distinta continuar produciéndolos. En cualquier caso el escritor duda en este punto y ve al tiempo el peligro y la magia de la estatua, de la tendencia de Pigmalión al simulacro definitivo: *“Y he aquí de nuevo que el encanto, el sortilegio, el hechizo posan sus manos sólidas de escultores, sus manos de pulgar enorme, sobre estas efigies y nos recuerda el peligro de representar la naturaleza y la apariencia de las cosas.”*⁷³ La sensibilidad mostrada desde el surrealismo hacia la estatua como desencadenante psicológico y objeto perturbador, desecha sus virtudes más específicas relacionadas con la armonía y la belleza - *“No es la belleza, que nos deja tan fríos como ella, lo que amamos.”*-, y la considera simplemente como artefacto o accesorio útil para la vida espiritual e imaginativa cuya especial situación entre el ideal y la materialidad que la sustenta - *“¿Pero el mármol, el porfirio, el granito y el bronce son insensibles? ¿Es que no gozan de ninguna vida? / El bronce es sonoro. Las vetas del mármol son las verdaderas venas...”*⁷⁴-, le otorga un estatus único entre el mundo de los objetos y los accesorios necesarios de la vida y le confiere auténtico valor de uso del que la estatua monumental, bajo su manto de misión ejemplarizante y recordatoria, carece. Por ello concluye Desnos: *“No queremos que las estatuas sean otra cosa que accesorios...”*

5. II. 2. La producción monumental tradicionalista. Algunos autores y proyectos.

Ciudades y monumentos.

La producción monumental se desvincula por lo tanto de las diversas corrientes de la modernidad pero presenta no obstante sus propios desarrollos e incluso sus debates renovadores específicos que dentro del género suponen, al fin, una cierta noción de modernidad. El debate sobre la talla directa será sin duda el más relevante por cuanto la adopción de esta aproximación a la escultura



Proyecto monumental dedicado los caídos en Verdun, Jean Boucher, en La Revue de l'Art ancienne et moderne 1924, p. 328.

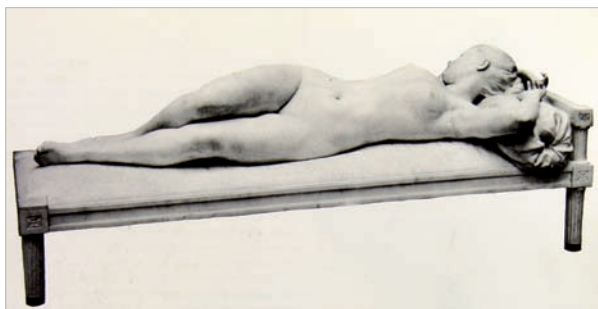
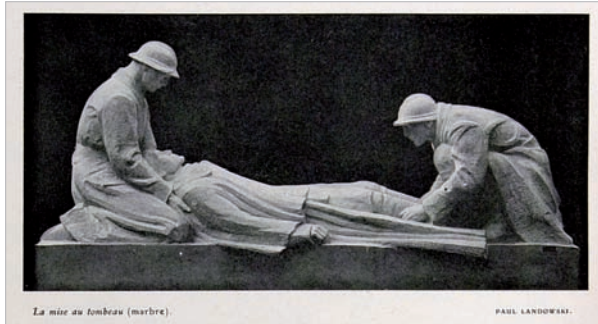
71 Ibidem, p. 38

72 Ibidem, p. 36

73 Ibidem, p. 38

74 Ibidem, p. 38

implicó una simplificación de las formas -que ahora devienen más contundentes, menos detallistas que en el naturalismo pintoresco, y más recias que en las fantasías alegóricas precedentes-, y una puesta en valor de la belleza del material y de los procesos de labra de la piedra, en las obras monumentales o de la madera en obras de interior. Hay que destacar cómo esta recuperación de las antiguas virtudes del escultor como un artista vinculado no solo al diseño creativo sino también al duro trabajo material que implica su oficio, coincide exactamente con actitudes equivalentes de algunos de los escultores de vanguardia, Brancusi y Modigliani en París o los expresionistas en Alemania, por ejemplo.



Obras de algunos monumentalistas: a) Maqueta de monumento de Paul Landowski, Ref. en nota 76; b) Obras de pequeño formato de Henry Bouchard, en Jean Laran: *Les petits bronzes de Henry Bouchard*; *Art et Décopration* 1921, pp.144-148; c) Boucher *Repose*, 1900 Musée de Luxembourg, imagen actual.

Hallamos aún, sin embargo, un enorme volumen de información y grandes artículos monográficos sobre escultores monumentalistas de gran prestigio que no se acogen a esta nueva estética de la talla directa manteniendo desde sus visiones personales una estatuaria y concepción monumental muy enraizada en la tradición ininterrumpida de los naturalismos del siglo XIX o de la estatuaria ornamental de fuentes y jardines de larga tradición académica. Los salones oficiales sobre todo de los años posteriores al armisticio de 1918, son sucesiones de maquetas y modelos de monumentos a los caídos firmados por escultores insertos en la tradición monumental inmediata que se esfuerzan sobre todo por plantear los temas con una cierta originalidad iconográfica y arquitectónica que les reporte la difícil notoriedad que esas enormes ferias de arte repartían selectivamente. El lenguaje naturalista, sin embargo, permanece por lo general imperturbablemente anclado en maneras identificables con el academicismo. En los medios más conservadores, pero también en otros más avanzados, las periódicas crónicas de los salones oficiales se convierten de hecho y durante muchos años en una interminable sucesión de comentarios sobre proyectos monumentales, sin embargo probablemente el indicador más llamativo de la actividad desarrollada en este campo por la escultura de oficio sean las secciones fijas que algunas revistas dedican a esta clase de producciones.

Una revista de relativo compromiso moderno como *Art et Décoration* mantiene durante algún tiempo una sección llamada *Ciudades y monumentos* en la que se hace eco de las realizaciones o convocatorias públicas de proyectos arquitectónicos, escuelas, barriadas, etc. o bien monumentales relacionados con los homenajes que toda ciudad francesa debía rendir a sus caídos; cerca de 1.500.000 y de un 10% de la población masculina. En una crónica de principios de 1921 se hace público el siguiente anuncio: “*Acaban de abrirse algunos concursos para la edificación de monumentos a los Muertos de la Guerra en las localidades siguientes. Dirigirse para información a los ayuntamientos respectivos*”⁷⁵; a continuación se ofrece una lista de 10 nuevas convocatorias, datos sobre otras aparecidas anteriormente y monumentos recientemente concluidos o adjudicados. Considerando la periodicidad mensual de la revista no es una oferta escasa.

75 (Sin firma): *Villes et Monuments*; *Art et Décoration* 1º semestre 1921, Chronique, p. 2-3, 1 ilustr.

La cantidad de nombres de escultores de mayor o menor fama dedicados a esta actividad es por lo tanto enorme. Si, como es habitual en este estudio, atendemos preferentemente a la opinión de la época manifestada a través de las revistas de arte para establecer algunos nombres especialmente relevantes entre los monumentalistas, surge de manera unánime una lista bastante coincidente de autores, todos ellos presentes en el artículo de *Art et Décoration* “*La escultura en los salones*”⁷⁶ Se trata de un amplio artículo ilustrado con excelentes fotografías de escultura de tradición, con ilustraciones de Despiau o Wlerick, Lamourdedieu o Guenot, autores no especialmente dedicados al monumento, y otras de proyectos monumentales. En cuanto a los autores caracterizados por su actividad monumental, se citan dos decenas largas, casi todos muy conocidos en la época. Ningún escultor profesional podía, ni querría, sustraerse a estos encargos pero ciertamente había grandes especialistas conocedores de un lenguaje establecido que ni ellos ni desde luego las administraciones tenían intención de cambiar. Vamos en este apartado a referirnos exclusivamente a ellos por representar precisamente la continuidad y antimodernidad característica de una especialidad escultórica que permaneció ajena al devenir artístico de la época, creando sus propias condiciones de trabajo y sus propios debates estéticos internos. Jean Boucher, Paul Landowski, René Quillivic, Aristide Rousaud o Joachim Costa son algunos de estos estatuarios destacados en el artículo y que tendremos ocasión de encontrar relativamente a menudo en las revistas de tono conservador, en algunos casos también en *L'Amour de l'Art*.

A.-Henri Martinie, prestigioso crítico de arte en las revistas de la época y uno de los primeros historiadores de la escultura del siglo XX de quien ya se comentaron algunos textos en el capítulo anterior, habla de academicismo y eclecticismo para identificar a estos escultores ajenos a toda modernidad posterior a la que una interpretación en clave romántica de Rodin pudiera significar, Jean Boucher, Paul Landowski o Henri Bouchard, tres grandes monumentalistas, quedan así identificados con la academia. La visión de Martinie es exacta en el sentido de que ninguno de estos muy célebres escultores en la época e incluso hoy día, que representan bien a la escultura monumental más extendida por la geografía francesa y tienen sus perfectos equivalentes en otros países europeos, asumieron ningún elemento de la modernidad, prefiriendo profundizar en determinados aspectos iconográficos de su género escultórico de referencia, básicamente el gran detalle naturalista que permitiera identificar hasta el último botón reglamentario del soldado, o el viento al que la figura se enfrenta heroicamente subida en un peñasco, recursos típicamente románticos y de alguna manera anticlasicos que le valieron a Jean Boucher la pérdida del Prix de Rome, pero en definitiva característicos del nuevo academicismo naturalista y pintoresco del cambio de siglo.

Algunos monumentalistas.

Jean Boucher y la escena pintoresca. Efectivamente, Jean Boucher (Cesson-Sévigné 1870 – Rennes 1939), discípulo del célebre Alexandre Falguière en la École des Beaux Arts de París representa la continuidad de un academicismo no basado en resonancias clasicistas, sino por el contrario en un naturalismo pintoresco,



Jean Boucher en *L'Art et les Artistes*, Ref. en nota 77

76 Paul Vitry: *La sculpture aux salons*; *Art et Décoration* 1º semestre 1921, p. 176–184, 11 ilustr.

paisajístico podría decirse en su atención al detalle y al cuidado entorno de la estatua, integrada en algunos de sus más celebrados monumentos en una indicación de paisaje, rocas, viento y diversidad de parafernalia. Es el caso del Victor Hugo de Guernesey cuya figura destaca desafiando un vendaval o el Poilu (soldado francés de la Primera guerra mundial) de 1921 -muy celebrado y reproducido en las crónicas de salones, como la citada de Paul Vitry en *Art et Décoration* que ofrece una gran imagen de la obra-, al que el propio Bourdelle se refirió: “su ‘poilu’, escultura ardiente, audaz y fuerte, de gran raza. Saludo al paso a un escultor auténtico.” Armand Dayot fundador y director de *L'Art et les Artistes* al tiempo que Inspector de Bellas Artes -y bretón como el escultor-, será uno de sus principales valedores y aunque la presencia de Boucher en las crónicas de muchas publicaciones es habitual dada la relevancia pública de la que disfrutaba el escultor ya en su edad madura, será con diferencia la revista de Dayot

donde su obra alcanzará más resonancia dedicándosele dos artículos monográficos durante las entreguerras. El propio Armand Dayot, destaca el compromiso republicano del escultor de Bretaña -una región celebrada por sus escultores más o menos folcloristas, herederos de los célebres “calvarios bretones”, que contó con su propia escuela de bellas artes- y su afán compartido por desarrollar en su patria las ideas laicas y lo define como “bretón dreyfusiano y libre pensador”.



Gustav Khan, uno de los más conocidos críticos del momento y colaborador habitual nada menos que de la moderna *L'Amour de l'Art* de los años de Waldemar George, dedica un gran artículo a Jean Boucher, no ciertamente en *L'Amour de l'Art* sino en la más conservadora revista de Dayot. En él Boucher es presentado como una celebridad viva de admirable carácter y aún más admirable obra: “No es un teórico, no deforma jamás. No pliega ni la ejecución ni su pensamiento a un sistema. Es un buscador de imágenes que traduce en su lenguaje de escultor. Se ha especializado volcándose en una de las grandes empresas de la escultura. Es un animador de monumentos, un creador de síntesis para la plaza pública.”⁷⁷ Valiéndose de descripciones de diversos monumentos, el crítico hace una defensa apasionada y algo retórica del artista sin que esto impida una aguda descripción de los valores y características de su escultura. Se destaca su prioritaria actividad monumental y el carácter de las imágenes esculpidas que definen su iconografía narrativa: “Así Boucher procede no mediante símbolos, sino mediante surgimientos de imágenes que prestan figura a las ideas y son su más precisa encarnación.”⁷⁸ y, en referencia a una de sus obras más destacadas, el citado monumento a *Victor Hugo* (1913), propone la comparación con el homónimo de Rodin. El Víctor Hugo desnudo de Rodin, afirma Khan, es, a pesar de alguna objeción de detalle, una deificación del personaje destinada a ser definitiva, la propuesta de Boucher es opuesta y nos presenta con realismo al escritor encaramado a un risco. “El sólido realismo imaginativo que habita en el fondo de Jean Boucher, ese realismo de mantillo del que brotan las imágenes en frondosas cosechas, le dará un Hugo personal y vivo. Al lado del profeta él erige un soñador. Hugo se pasea. Se detiene al pie de un acantilado que se escarpa. Sus ropas son las de un paseante, bastón en mano, capa elevada y retorcida por el viento.



Jean Boucher en *L'Art et les Artistes*, Ref. en nota 77. Dos de sus obras más celebradas: *Victor Hugo* y *Poilu*.

77 Gustav Kahn: *Jean Boucher*, *L'Art et les Artistes* n° 49 julio 1924, pp. 374-380, 8 ilustr., p. 374

78 *Ibidem*, p. 376

*La mano acaricia la barba corta y abundante. Esta máscara sueña profundamente, y la imagen de Boucher corresponde con la que se tiene de Hugo buscando y encontrando sus poemas, oteando la mar multiforme e ilimitada.*⁷⁹ Esta significativa descripción del trabajo de Boucher en este monumento es igualmente aplicable a otros como, en particular, el Poilu (1921) que finalmente se instalaría en la *École des Beaux-Arts* de París y destaca la cualidad pintoresca y narrativa que constituye lo más característico del escultor, pero el propio artículo así como el que la misma revista le dedicará nueve años después, manifiesta mediante las imágenes hasta qué punto la obra de este escultor se hace eco de muchas tradiciones prestigiosas de la escultura francesa del XIX, muy marcadamente de Rude. Nada hay, sin embargo, de expresividad posrodiniana o de simplificación moderna en su obra. El artículo que el crítico y escultor Paul Moreau-Vautier le dedica ya en 1934 también en *L'Art et les Artistes* no aporta nuevos datos a no ser la larga enumeración de premios, honores, puestos académicos y altas condecoraciones a que se había hecho acreedor ya cerca del final de su carrera el escultor oficial que siempre fue Jean Boucher, y la curiosidad de la noticia de la completa destrucción de un relieve suyo dedicado a la integración de Bretaña en Francia situado en el ayuntamiento de Rennes, capital de Bretaña -y cuya imagen aún intacta aparecía en el artículo de Gustav Khan-, por parte de un grupo independentista bretón “Gwenn ha Du”.

Paul Landowski, un monumentalista por excelencia. Jean Boucher es un excelente ejemplo de una clase de escultura y de tipología monumental muy extendida aún en la época de entreguerras. Los otros escultores calificados por Martinie como académicos y eclécticos eran, como vimos más arriba, Paul Landowski (París 1875 – Boulogne-Bilancourt 1961) que gozó igualmente de un temprano prestigio y alta consideración oficial hasta llegar a ser director de la *Académie de France* en Roma, y Louis-Henri Bouchard (Dijon 1875 – París 1960) que también adquiriría una sólida posición oficial como profesor, al igual que los anteriores, en la *École des Beaux-Arts* y presidiría la *Académie des Beaux-Arts*. La presencia de estos dos escultores, que colaboraron juntos en algunas ocasiones, en las revistas es habitual en las crónicas de salones y monumentos pero no cuentan con artículos monográficos ni comentarios amplios, lo que supone una curiosa indicación de cómo hasta los medios más conservadores parecían evitar ser identificados como portavoces de la academia. Nos detendremos en todo caso en Landowski cuya presencia en las revistas permite una cierta aproximación a su figura.



Paul Landowski; *Le Héros*, perteneciente a su gran proyecto *Temple de l'Effort Humain*, Ref. en nota 81.

Paul Landowski, mantiene un tono académico sobre todo en sus retratos pero su estilo y planteamientos monumentales son cambiantes. Los proyectos monumentales como *La Réforme* en Ginebra (1909) adquieren en ocasiones cierta simplificación identificable con alguna asimilación de formas modernas. Es lo que ocurre con el que abre el artículo sobre los salones de 1921 de Paul Vitry, *Mis au tombeau*, monumento a los caídos de la Facultad de Medicina de Burdeos, el crítico lo considera una de las obras maestras de estos salones: “*La composición del grupo es de una solidez magistral y de factura simplificada, enérgica y ruda, que ya había adoptado en parecido caso M. Bouchard, o que encontramos corrientemente en Bourdelle. Se presta de maravilla al efecto de calmada grandeza buscado. ¡Verdad sin pequeñeces anecdóticas, estilización sin alteración ni exageración de los gestos ni las formas, emoción intensa sin esfuerzo aparente de puesta en escena teatral!*”⁸⁰ En otras ocasiones, como en la obra que le ocuparía toda su vida desde

79 Ibidem, p. 376

80 Paul Vitry: *La sculpture aux salons*; *Art et Décoration* 1º semestre 1921, pp. 176–184, 11 ilustr., p. 178

la edad de 25 años, *Le Temple de l'homme*, conjunto monumental nunca concluido en homenaje a una dimensión heroica del hombre, el estilo es cambiante dentro de un academicismo entre simbolista y decorativo. Así se presenta en una imagen a toda página de la *Gazette des Beaux-Arts* perteneciente a la Exposición de 1925, donde aparece la parte correspondiente, se dice, al motivo principal del *Templo del esfuerzo humano, El Héroe*;⁸¹ Sobre un fondo profusamente decorado, se yergue sobre un dragón un desnudo masculino heroico que antecede notablemente en su pose y peculiar equilibrio entre idealización atlética y realismo a las iconografías que ya avanzados los años treinta adoptarán los totalitarismos. La dedicación al motivo del héroe enlazaba de forma natural con la glorificación de los muertos en la guerra, Landowski realizó no menos de 15 monumentos conmemorativos de la Primera guerra mundial en Francia metropolitana, Argelia o Marruecos; territorios cuyo exotismo plasmó en pequeñas obras de un pintoresquismo impresionista y vivaz, encantadores de serpientes, aguadores, etc., del que se hace eco *L'Art et les Artistes* en 1922 junto a la maqueta de un convencional monumento a la victoria del mismo autor.⁸²



Paul Landowski: *Les Fantômes*, 1919-1935, granito.
Monumento a los Caídos, explanada del Marne.

De todos sus monumentos a los caídos el más celebrado y probablemente una de las culminaciones del género, es el titulado *Les Fantômes*, obra realmente monumental no solo por su evidente función sino por su poderosa imagen y enorme escala que se destaca en medio de los campos del Marne. Comenzado en 1919 y solo concluido en 1935, está realizado en granito, recuperando aunque lejanamente el modelo de *Los burgueses de Calais* de Rodin, representa a un grupo de 7 soldados pertenecientes a los distintos cuerpos de ejército elevándose hasta 8 metros y sosteniendo a un joven caído. De nuevo, pero ahora con más decisión debido a lo sumario de las formas devueltas por el granito e incluso a su ubicación “heroica” en el paisaje despejado, aparece un auténtico prototipo de la escultura política y propagandística que recorrerá Europa durante los años previos a la guerra y los posteriores en la Unión Soviética o España. Una última manifestación del prestigio internacional alcanzado por Landowski fue el encargo de la ejecución sobre un proyecto previo, del Cristo Redentor de Río de Janeiro obra finalizada en 1931.

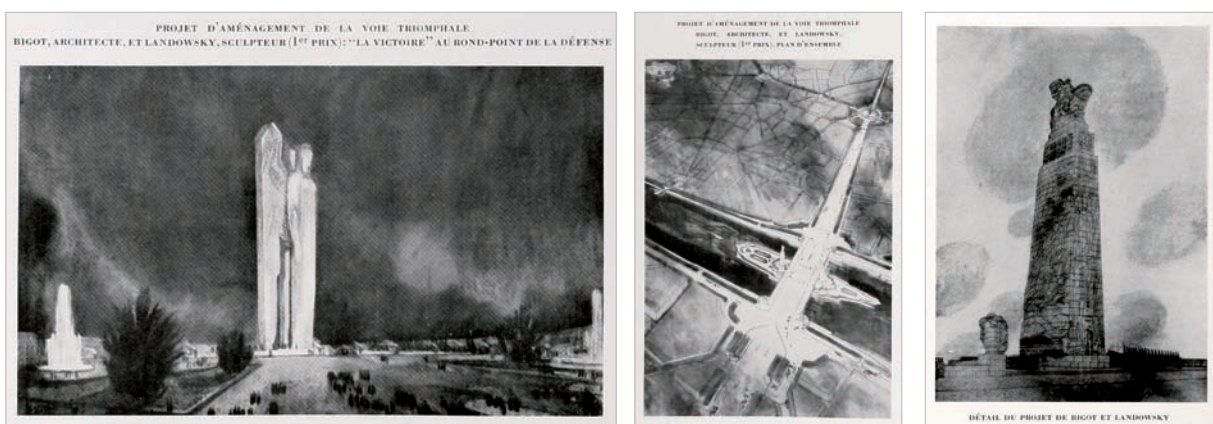
A pesar de la fama adquirida por muchas de estas obras monumentales, cuya fuerte presencia visual y contundencia material no podían pasar desapercibidas, ni carecían de personalidad; a pesar de la gran relevancia jerárquica que le fue concedida -a parte de los cargos arriba citados preside, junto a Despiau y Bouchard la Comisión de escultura de la Exposición de 1937-, ni un solo monográfico se le dedica entre lo revisado, ni un solo monumento ya realizado aparece ilustrado, solo en ocasiones las maquetas o los modelos de escayola habitualmente enviados a los salones. Su carácter de escultor oficial es indiscutible pero eso que tal vez hubiera podido desanimar a *L'Amour de l'Art*, habría sido un aliciente para *L'Art et les Artistes* que se interesaba especialmente por lo consagrado. Sin embargo, la revista que publicara varios monográficos a Jean Boucher, no le dedica ningún artículo. Es bien posible que el gigantismo y la dura presencia de los personajes siempre sobreactuados hacia el heroísmo característicos del Landowski monumentalista, representase para Armand Dayot, el viejo director de *L'Art et les Artistes*, ese espíritu “boche” del que prevenía el autor de *Héroes y estatuas* tras el armisticio.⁸³

81 (Sin firma): *L'Exposition des Arts Décoratifs Modernes*; *La Gazette des Beaux-Arts* noviembre 1925, p.291

82 Gustave Rouger: *Nos artistes au Maroc* (Nº especial); *L'Art et les Artistes* nº 30 octubre 1922, pp. 36-40

83 Lo veíamos al comienzo del presente apartado en *Persistencia y crítica del monumento*; *La necesidad de monumentos*.

La Voie Triomphale. La mejor aproximación al estilo monumental de Landowski nos la ofrece *Art et Décoration* en un artículo de 1932 dedicado a los proyectos finalistas de un concurso urbanístico monumental destinado a dotar a París, cuando las congestiones del tráfico de automóviles eran ya importantes, de una gran vía de acceso por el oeste que enlazase los Champs-Élysées con la Défense, la *Voie Triomphale* se llamaría y su función sería tanto práctica como representativa⁸⁴. La crónica es por demás interesante por cuanto nos permite cotejar las abismales diferencias entre unos proyectos y otros, proyectos que ponen de manifiesto la disparidad de concepciones no solo urbanísticas, sino también políticas y desde luego artísticas, tan características de las entreguerras. Como muy a menudo ocurría cuando se trataba de proyectos de gran envergadura, la comisión eligió entre los tres finalistas, proyectos de escuelas diferentes, al fin y al cabo el concurso era meramente consultivo y no comprometía la realización del proyecto ganador.

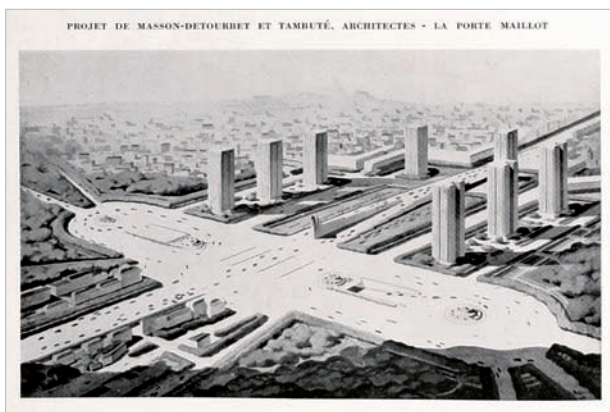
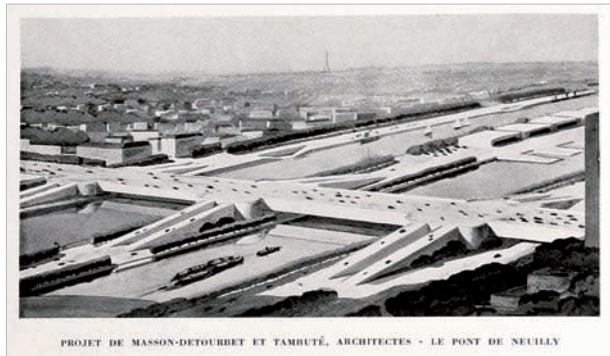
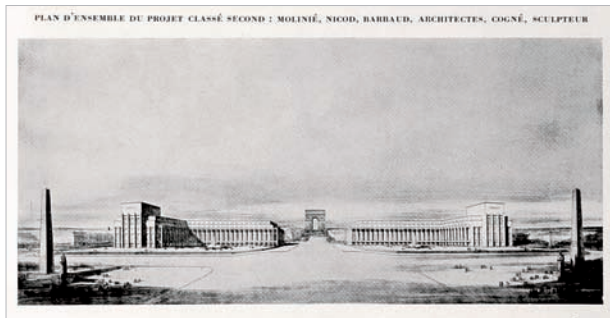


Concurso de Proyecto para *La voie Triomphale*, 1932, Ref. en nota 84. Imágenes del proyecto ganador debido a Paul Landowski, escultor y Bigot arquitecto.

Las imágenes presentan un proyecto moderno inspirado en las ciudades tipo o jardín imaginadas por Le Corbusier la década anterior, con un urbanismo abierto que preveía la habitación del entorno de la Vía Triunfal en Porte Maillot con grandes torres que asumían en sí mismas una función, además de arquitectónica y utilizable, representativa actuando como lejana puerta de entrada a París. A pesar de contener muchos elementos representativos y orientados a crear un entorno grandioso, el proyecto mantiene un tono racional y funcionalista. Este proyecto debido a los arquitectos Masson-Detourbet y Tambuté, mereció ser clasificado tercero y no define la posible inclusión de escultura monumental. El segundo clasificado sí da importancia a la participación escultórica y se menciona como debido a un grupo de tres arquitectos y un escultor, Cogné. Su tono arquitectónico y urbanístico es típico del neoclasicismo sintético de los años 30, con distribuciones fuertemente simétricas, pilastras y galerías porticadas; es un claro precedente del *Palais Chaillot* que otros arquitectos construirán para la Exposición de 1937 y, en general, de una estética conservadora muy característica de la arquitectura oficial de la época. El primer seleccionado fue precisamente el que verdaderamente ponía en valor el papel de la escultura, firmado por el arquitecto Bigot y por Landowski. El proyecto da prioridad a la dimensión representativa y simbólica que se quiere otorgar a esta gran vía de acceso a la ciudad. En sus dos puntos cruciales, el Pont de Neuilly y la rotonda de la Défense sitúa inmensos monumentos escultóricos. Dos elevados monolitos de piedra culminados por figuras ecuestres de generales de la anterior guerra -Foch es el único identificado- flanquean el paso del puente por la isla en que se apoya. Continuando hacia el oeste, en la rotonda de la *Défense*, se alza una inmensa victoria cuya simplificación vertical y seguramente las dimensiones, recuerdan la desmesura del *Cristo Redentor* de Río de Janeiro que finalizó Landowski el año anterior.

El estilo desaforado que manifiesta el proyecto escultórico es, incluso en la época, incluso en Francia,

84 Fabien Sollar: *La Voie Triomphale*; *Art et Décoration* marzo 1932, Les Echos d'Art, pp. I-IV, 6 ilustr.



Concurso de Proyecto para *La voie Triomphale*, 1932, Ref. en nota 84.
Imágenes de los proyectos clasificados en 2º (a) y 3º lugar (b. c).

de un anacronismo que roza la extravagancia. Tal vez por ello el autor del artículo prefiere evitar comentar las estatuas y se limita en su texto a hablar de la mejor o peor adaptación de las distintas propuestas a los problemas dados. Sin embargo, las tres imágenes del proyecto ganador -vistas panorámicas dibujadas- que ofrece el artículo, se imponen pues es a las estatuas a lo que en ellas se da prioridad. Es a las estatuas a lo que se estaba premiando oponiéndolas al funcionalismo moderno que desde 1925 estaba ahogando la pasión por el ornamento y los grandes ciclos decorativos de la tradición francesa; que entorpecía el derecho de la nación al monumento que glorifica de manera comprensible y emotivamente comunicativa sus logros y aspiraciones. Los años 30 son los años del nacionalismo, del poder y de la propaganda política y esta crónica de un pequeño episodio de sus comienzos habla, a través del trabajo de Landowski, del cambio de ciclo político y estético que coincide más o menos con el cambio de década. Del racionalismo arquitectónico de los años 20 se conservarán muchas formas y soluciones arquitectónicas pero ninguno de sus presupuestos estéticos o éticos. La vuelta a una arquitectura oficial suficientemente indicativa del poder que representa, de una arquitectura que recupere la misión simbólica de antaño, se alía con la vieja aspiración de reunir de nuevo arquitectura y escultura. La elección del proyecto de Bigot y Landowski se encuadra en este proceso que culmina en la Exposición de 1937, auténtico

canto del cisne de este tipo de simbiosis arquitectónico-escultóricas y de la estatuaria monumental en general. Ciertamente el proyecto de Landowski nunca se llevó a cabo.

Noticia de algunos monumentalistas extranjeros. Al limitar esta breve introducción a un campo tan activo como la estatuaria monumental de entreguerras a solamente dos de sus escultores más conocidos y comentados en la época, solo se ha pretendido hacer una escueta aunque representativa semblanza de sus características artísticas profundamente vinculadas a la academia y el arte oficial. Jean Boucher o Paul Landowski hicieron una asombrosa cantidad de monumentos, principalmente en memoria de los muertos de la Gran guerra, con todo suponen una mínima parte de una actividad que ha sido descrita como una auténtica “estatuomanía” característica de la Tercera República fomentada con fines catárticos tras la difícilmente asimilable hecatombe de la guerra más cruenta y en cierto modo absurda conocida hasta entonces. Por descontado que las revistas presentaron muchas más obras y autores franceses caracterizados por esta dedicación. Pero también aparecieron en sus páginas muchos escultores monumentalistas extranjeros muy célebres entonces y ahora en sus respectivos países y perfectamente integrables en esta suerte de categoría de artistas ajenos al devenir moderno pero no por ello carentes de personalidad artística. Acotando lo que sería una larga relación de referencias se van a citar solo algunos muy conocidos en su época y cuya obra se destinó especialmente a espacios públicos.



Monumentalistas extranjeros: a) Ivan Mechtrovitch en *Gazette de l'Art*, Ref. en nota 88; b) Carl Miles en *L'Art et les Artistes*, Ref. en nota 85; c) Kai Nielsen en *L'Art et les Artistes*, Ref. en nota 87.

Como en todo lo relativo a la escultura tradicionalista, de nuevo *L'Art et les Artistes* será la revista que mayor dedicación preste a la presentación al público francés de estos artistas. Así, en 1925 le dedica un gran artículo al sueco Carl Milles (1875 – 1955)⁸⁵ auténtico escultor nacional para Suecia, y al que se presenta muy vinculado a Francia por su familia y su primera formación, llegó a trabajar como asistente de Rodin. Célebre por sus fuentes, de las que el artículo presenta algunas coronadas por figuras femeninas, entre clasicistas y fantásticas, se muestra sin embargo, arcaizante a la manera de Bourdelle en sus estatuas de grandes figuras de la historia sueca como la monumental del Rey Gustave Wasa que ilustra el artículo. La *Gazette de l'Art* se ocupará también de Carl Miles tratándole como a una auténtica celebridad en su número de abril de 1929.

El año 1925 con ocasión de su exposición en la parisina *Galerie Jean Charpentier* bajo el patronato de la reina de Dinamarca, la revista presenta al danés Viggo-Jarl (1879 – 1959)⁸⁶ escultor de origen aristocrático hoy algo olvidado que estudió en París y muestra un gusto tradicionalista que reparte entre desnudos, sobre todo masculinos, indudablemente bien resueltos con una nerviosa anatomía rodiniana, y retratos de sociedad con un curioso formato de figurillas de cuerpo entero. Danés también, Kai Nielsen (1882 – 1924)⁸⁷ es presentado como un gran escultor danés en 1934 y comparado algo exageradamente con su compatriota Thorvaldsen, hoy es conocido como ceramista y por algunas de las estatuas que ilustran el artículo, por lo general figuras femeninas de tono clasicista y poses artificiosas.

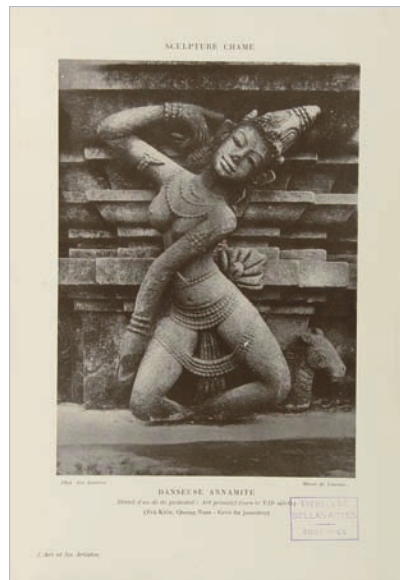
Otro de los grandes nombres de la escultura monumental europea de la época, parangonable a Carl Milles y al mismísimo Bourdelle, a quien debe mucho, fue el célebre Ivan Mechtrovitch (1883 – 1962)⁸⁸ escultor yugoslavo al que *Gazette de l'Art* dedica en 1930 un amplísimo artículo, entre los escasos que la revista dedica a autores vivos. La gran cantidad de ilustraciones muestran al artista de gran personalidad que aún hoy se reconoce, muy expresivo y atrevido dentro de su renuncia a los recursos modernos. La influencia arcaizante de Bourdelle resulta muy evidente, de hecho el autor del texto cita a menudo al gran trío francés Rodin, Bourdelle y Maillol como referencia de Mechtrovitch.

85 Sixten Strömbom: *Un grand artiste suédois. Carl Millès*; *L'Art et les Artistes* n° 54 febrero 1925, pp. 169-175, 9 ilustr.

86 Francis de Miomandre: *Un sculpteur danois. Viggo-Jarl*; *L'Art et les Artistes* n° 60 octubre 1925, pp.18-22, 6 ilustr.

87 Pierre Vasseur: *Un grand sculpteur danois, Kai Nielsen*; *L'Art et les Artistes* n° 147 mayo 1934, pp. 253-258, 5 ilustr.

88 Raymond Warnier: *Mechtrovitch et ses oeuvres récentes*; *Gazette de l'Art* octubre 1930, pp. 231-251

5. II.3. La talla directa y la recuperación del oficio de escultor. Algunos autores y obras.

a) Antonio Canova y la talla sistematizada obtenida por sacado de puntos. b, c) Los ejemplos asimilados por los escultores de la talla directa: Arte de Indochina en: Albert Sarraut: Une vision d'Art asiatique; L'Art et les Artistes n° 119 julio 1931 (Especial *Exposition Coloniale de 1931*), p. fuera de texto; c) Talla policromada de Gauguin en: Robert Rey: Les bois sculptés de Paul Gauguin; Art et Décoration 1^{er} semestre de 1928, pp. 57-63, p. fuera de texto.

Talla directa y modernización del género monumental.

La dimensión artística de un procedimiento técnico. La actividad monumentalista cuenta, como ya se indicó, con su pequeño territorio moderno o al menos renovador respecto a las prácticas academicistas previas y sus defensores de la *École* o el *Prix de Rome*. Ciertamente para el observador actual, la renovación de los valores del oficio y las elecciones estéticas implicadas en la recuperación militante de la talla directa, no pasan de ser cambios y críticas a la tradición más rígidamente académica tan sutiles en comparación con los procesos vanguardistas, que resultan irrelevantes. Pero lo cierto es que se trata de un asunto importante para la escultura y no solo para la tradicionalista que como podemos comprobar a medida que se presentan nuevos autores, mantiene importantes vínculos con la más moderna y comprometida. Conviene en primer lugar establecer el punto de partida de un debate que se generalizó enormemente, fluctuando entre una consideración de la talla directa como marchamo de modernidad y honestidad artística para los escultores o bien lamentando la exageración que suponía tomar los procedimientos técnicos como justificación de una obra.

En la escultura, como en cualquier actividad económica, la división de funciones no había hecho más que acentuarse, un taller de escultor era necesariamente lugar de trabajo para muchos operarios especializados y el maestro atendía fundamentalmente al diseño. Canova con su enorme producción para toda Europa diseñaba sus obras y modelaba sus maquetas que después eran ampliadas y talladas por extraordinarios prácticos, hábiles utilizando sistemas mecánicos de ampliación y reproducción. Poco importa en qué momento, si tal momento llegaba, el artista moderno que era Canova ponía de nuevo su mano sobre unas obras caracterizadas precisamente por eliminar con cuidado toda caligrafía personal. El escultor como diseñador de estatuas, el escultor de manos cuidadas era la referencia decimonónica inmediata. Incluso en un caso más complejo como es el del principal referente de la época, Auguste Rodin, su inmensa producción mantiene dos actividades, la más personal del Rodin modelador, absolutamente implicado en un trabajo imposible de compartir en ninguno de sus estadios y, por otro lado, el taller productor de

estatuas, de mármoles, en el que bajo su control aplicaba a lo mejor entre los jóvenes talentos y futuros grandes artistas, Bourdelle, Despiau, Brancusi (si no hubiera preferido sombras menos frondosas), etc. El debate de la talla directa es, en cualquier caso, transversal y afecta a la actividad escultórica al margen de los planteamientos estéticos específicos. Así, las tallas en madera realizadas por Gauguin en Martinica o el interés por las esculturas etnográficas y arcaicas, ejercerán como es sabido una influencia definitiva en los artistas vanguardistas; pero el arte medieval y renacentista o las artes clásicas de otras culturas como muy particularmente el arte de India o el de Indochina, estatuarias todas basadas en la talla directa, harán lo propio en artistas de intereses más tradicionales pero inclinados a renovar su arte.

Atendiendo al soporte teórico y crítico de los nuevos postulados de la talla directa, es necesario reparar en uno de los textos artísticos más leídos durante las primeras décadas del siglo XX *“El problema de la forma en la obra de arte”* (1893) de Adolf von Hildebrand, referente hasta el día de hoy de esta clase de debates sobre la esencia de la actividad del escultor. El célebre escultor alemán propugnaba una escultura resuelta con claridad plástica basada en masas y superficies netas cuyo paradigma podría ser la estatuaria egipcia, pero, sobre todo, defendía como inseparable de los logros estéticos, una determinada manera de aproximarse al material, a la piedra, cuyo ejemplo máximo de equilibrio entre proceso de trabajo y resolución artística sería Miguel Angel y su mítico avance unidireccional sobre el bloque, quintaesencia de la talla directa y del necesario equilibrio entre idea y material que debe implicar la actividad escultórica: *“Miguel Angel es el artista que junto a los griegos ha desarrollado de modo más directo y consecuente su forma de representación artística en estrecha relación con su proceso productivo. Imaginar y representar son para él uno y lo mismo, por así decirlo.”*⁸⁹ Hildebrand propone pues la *¡Vuelta a la piedra!* y opone a lo largo de un apartado titulado precisamente *La escultura en piedra* la actividad de tallar de la actividad de modelar avanzando las tesis que establecerán los términos del debate de la talla directa, según los cuales la escultura en piedra no podía devenir mero procedimiento técnico, afirmando que la obra concebida por el modelador no podía ser la obra que *“estaba en la piedra”*, que, en realidad, el nombre de escultor únicamente le convenía al que talla, tal como Eric Goll afirmaba en 1918: *“Voy a dar por supuesto que el término escultura es el nombre que se da al oficio y al arte por los que se hacen cosas a partir de un material sólido, sea en relieve o en bulto redondo. No voy a usarlo como referido al oficio y al arte del modelado.”*⁹⁰ Los dos grandes mitos de la escultura, Miguel Angel y Rodin quedan pues enfrentados y Hildebrand, en un artículo sobre Rodin escrito en 1918, al poco de morir el maestro de Meudon, lo pone bien de manifiesto al criticar los inacabados de los mármoles de Rodin: lo que en el italiano era producto del avance de la talla y de su detención ocasional, en el francés era mero efecto visual. Rodin imitaba un proceso de trabajo que no había tenido lugar. En la interpretación de Rudolf Wittkower: *“Hildebrand remacha este argumento a lo largo de varias páginas y termina con la no poco divertida afirmación de que Rodin hacía, con no poca ingenuidad, lo mismo que los demás escultores de su época, pero que su engaño era más valiente que el de ellos.”*⁹¹ La elección de tantos escultores que desde comienzos del siglo XX toman la talla directa como mejor antídoto contra la academia y el exceso convencional -ya fuera este de tono clasicista, naturalista o pintoresco- y también la sorprendente imposibilidad de continuar la senda abierta por Rodin, maestro de varias generaciones pero sin descendencia artística, encuentran una explicación plausible en estos debates abiertos con el siglo y perfectamente operativos como veremos tanto en la crítica y como entre los escultores de entreguerras. Desde luego a Wittkower no le cabe ninguna duda de ello cuando sitúa esta oposición entre talla directa y modelado en el corazón mismo de las renovaciones modernas de la escultura: *“Ninguno de los escultores importantes de la primera mitad del siglo XX ha podido dejar de reaccionar a la obra de Rodin y a los principios formulados por Hildebrand. Pueden estar seguros de que si un escultor de esa época ignoraba esos problemas es que no tenía relación alguna con los acontecimientos decisivos de su tiempo.”*⁹²

89 A. von Hildebrand : *El problema de la forma en la obra de arte* ; Visor, Madrid 1988, p. 107

90 Eric Gill ; en Rudolf Wittkower : *La escultura: procesos y principios* (1977); Alianza editorial, Madrid 1999, p. 282-283

91 Rudolf Wittkower : *La escultura: procesos y principios* (1977); Alianza editorial, Madrid 1999, p. 279

92 Ibidem, p. 282



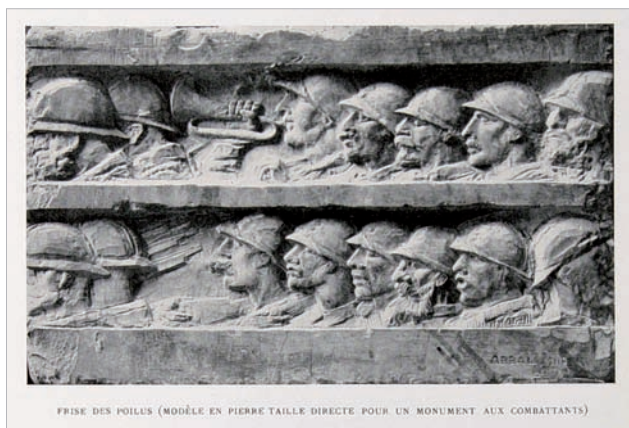
El taller de escultura en el s. XVIII, en: Diderot & D'Alambert: L'Encyclopédie; reimpresión facsímil Bibliothèque de l'Image, Inter-livres, Tours 2001.

En Hildebrand, el concepto de talla directa no deja de tener un valor altamente teórico relacionado con nociones de coherencia artística del propio medio artístico que se emplea: la escultura encuentra su cumplimiento a través de un modo adecuado de enfrentarse al bloque de material sólido. Pero el significado dado en la práctica al concepto de talla directa resulta de mucho más difícil definición y el

propio debate surgido de tal concepto muestra diversas acepciones que en todo caso coinciden en dar a la actividad de la talla un valor en sí misma que va más allá de las consideraciones meramente estéticas, un valor sin duda ético que repara en las virtudes del trabajo y la ardua realización, por encima de la moderna efectividad económica, pero un valor moral que inevitablemente tendrá su correlato estético. Otras consideraciones que podrían asociarse a la idea de talla directa estarían en relación con los propios materiales usados y un cierto respeto de sus condiciones específicas y sobre todo de su belleza natural; en una época como la de entreguerras de eclosión de las artes decorativas y de abundancia de nuevas materias preciosas traídas de ultramar, la escultura en talla directa será una actividad coherente y plenamente inserta no solo en una renovación moral del oficio y la recuperación de la alta categoría artesanal del escultor, sino también en la actividad económica de las industrias del lujo a la que debían recurrir haciendo modelos, joyas, ornamentaciones, etc. la mayor parte de los escultores. Finalmente, cabe otra consideración atendiendo a la metodología escultórica que la talla directa implicaría. El concepto de talla directa alude al ataque directo al bloque sin mediar artilugios de aproximación que impliquen convertir la labra en un proceso puramente técnico, sí por supuesto métodos de aproximación y tanteo implícitos en la actividad de la labra de piedra o madera, métodos que dirigen una nueva búsqueda no completamente establecida en la maqueta destinada a ser ampliada o transferida mecánicamente. Frente al mundo de los proyectos en escayola a la espera de ser adquiridos y entonces fundidos o bien labrados con precisión en materias definitivas, con que la mayor parte de los escultores inundaban los salones, los autores de la talla directa envían tallas en maderas del país y exóticas, o piezas labradas preferentemente, antes que en el mármol académico, en piedras del país o en rocas extraordinarias por su rareza o por su dureza. Entre los practicantes de esta aproximación renovada a la escultura, hay muchos artistas vinculados a la producción escultórica de pequeña y mediana escala y de géneros que como el animalista entroncan de forma más o menos directa con las industrias decorativas y su clientela de las clases altas. Otros, sin embargo, llevan la recuperación de la dimensión heroica del oficio de escultor a la gran escala y al monumento.

Los tallistas de piedra. El que probablemente sea el artículo más centrado en la descripción de los valores aportados a la escultura por la talla directa, está dedicado a dos escultores de monumentos cuyo recuerdo permanece. En "*Los tallistas de piedra André Abbal & Paul Dardé*" el importante crítico de arte y escritor de raigambre simbolista Gustave Kahn (1859-1936) desarrolla los argumentos más habituales aplicados en la época a esta forma de entender la escultura. Lo hace desde una perspectiva básicamente tradicionalista en la que la talla directa aparece como una recuperación de grandes tradiciones estatuarias de mayor pureza y fuerza que las que ahora viene a desplazar y, en este sentido, tradición se convierte en innovación. Superados los negativos ejemplos de la fragmentación rodiniana, lo más caprichoso de la

gran herencia del maestro de Meudon, muchos escultores eligen caminos nuevos. *“Entre los renovadores, hay quienes, poseyendo una originalidad intelectual bien determinada, han pedido a la técnica una guía hacia la renovación de su arte.”*⁹³ Su renovación no atiende, aclara el autor, ni a síntesis más abreviadas ni a búsquedas de expresión ajenas a la plástica, dejando clara la clase de renovación a se refiere, completamente diversa de las derivas vanguardistas. Al contrario, para ellos es primordial la verdad en el movimiento y la legibilidad: *“Los artistas como André Abbal y Paul Dardé son tradicionalistas. Pero para enriquecer su arte y añadir a la tradición, no necesitan en absoluto recurrir a la última fórmula de la tradición ni respetar el último aspecto de que esta se ha revestido.”*⁹⁴, Prefieren, continúa el crítico, recuperar épocas y períodos de plenitud del arte y lo que han extraído de estas búsquedas son procedimientos en desuso *“(…) poco conocidos, abandonados; lo más esencial de estos procedimientos artísticos, generadores si se emplean de todo un método, es la vuelta a la talla directa en piedra, obtener el grupo escultórico del bloque de piedra, únicamente mediante el trabajo del artista. (...) / Lo importante, en esta vuelta a la talla directa, es que este modo de creación restituye al escultor en su potencia completa, en todo su oficio, en su dimensión de artista-artesano.”*⁹⁵ Tras exponer con claridad tanto el significado del concepto talla directa como su prestigio basado en la tradición y el oficio, cree el autor necesario concretar las diferencias entre el proceder de los nuevos tallistas y el de los tallistas-prácticos (operarios) de la escultura de la tradición inmediata, para ello describe el proceso habitual de producción escultórica -el maestro fija su idea bocetando en barro, un especialista lo moldea en yeso para que los prácticos tallistas lo transfieran a la piedra-, y concluye que el trabajo del práctico o asistente tallista, tan recurrido en gloriosos momentos de la escultura no es en ningún caso positivo, pues incluso cuando esos prácticos son a su vez grandes artistas, como por ejemplo muchos de los ayudantes de Rodin, será poner a dos inteligencias a trabajar la idea de una sola. Pero si solo es artesano entonces encontramos la mediocridad que encombrea las salas de la Société Nationale des Artistes Françaises. Esta alta valoración del proceso técnico de la talla y sus correlatos estéticos se concreta en el comentario de este y otros críticos sobre la obra de algunos artistas que desde antes de la guerra hacían gala de esa elección.



Talla directa. Obras de André Abbal, Ref. en nota 94, a) friso de un monumento a los caídos; b) Grupo decorativo de jardín.

André Abbal. André Abbal (Montech 1876 – Carbonne 1953) es al tiempo uno de los iniciadores de esta corriente y de sus más característicos exponentes -*“André Abbal es el representante y casi el teórico de la talla directa. Teorías muy breves, verbalmente expuestas a los amigos y a los críticos.”*⁹⁶-, con esto Gustav Khan se hace eco de una fama bien establecida que le presentaba como *“Apóstol de la Talla Directa”*, hasta el punto de que el crítico Emmanuel de Thubert le propone en 1922 la primacía oficial en la La

93 Gustave Kahn: *Les tailleurs de pierre Andre Abbal & Paul Darde*; *L'Art et les Artistes* n° 6 junio 1921, pp. 249-258, 12 ilustr., p. 249

94 *Ibidem*, p. 249

95 *Ibidem*, p. 250

96 *Ibidem*, p. 251

Douce France, grupo artístico dedicado a promover la talla directa y sus artistas. Sin embargo, Abbal rechaza sumarse al grupo, probablemente su desinterés por la vida artística de París y su retiro desde 1921 a las cercanías de Toulouse tuvieran algo que ver en la decisión sobre un grupo que, por otra parte, no tuvo verdadera relevancia aunque se mantendrá en escena al menos hasta la Exposición de 1925. Lo cierto es que a pesar de su abundante trabajo monumental y sólido prestigio, sufrió la suerte de todo artista que no mantuviera debidamente sus reales en la capital y vemos cómo su presencia en los salones es relativamente escasa y los comentarios en revistas raros sin contar con ningún artículo además del comentado de Gustav Kahn. También, a cuenta de su escasa presencia en París, se retrasaron los reconocimientos oficiales y las exposiciones importantes, no obstante con ocasión de la Exposición de 1937 obtendrá varios encargos entre ellos, obras para la ornamentación escultórica del gran museo de escultura contemporánea en que se convirtieron el Palais Chaillot y el Palais de Tokyo; el mismo año se organizaran dos grandes exposiciones de su obra. Como fue tan frecuente en otras épocas, su oficio le vino por herencia familiar, su padre y su abuelo fueron canteros y él fue educado en el oficio de cantería. La talla directa era pues algo más que un mero recurso técnico: *“Este bello oficio remite a una regla de vida, es decir a una ética, una estética y una línea de conducta. Es una reconquista de la materia viva y una comunión con el mineral.”*⁹⁷



Talla directa. Obras de Paul Dardé, Ref. en nota 94. a) El escultor tallando su *Le Faune*, 1920; b) *Le Remord*, 1913.

Consecuentemente, se hace fotografiar frente al bloque con su maza y su gradina en la página de cabecera del artículo de Gustav Khan, página presidida por un friso de soldados de realización muy viva, bien identificado como *“Modelado en piedra talla directa para un monumento a los combatientes”*, y buen ejemplo de su proceso de trabajo basado según sus propias palabras en el dibujo. Otras obras presentes en el artículo muestran parte de su producción característica, de una temática entre galante y panteísta que pareciera extraída del siglo XVIII: niños, faunos, figuras femeninas y genios; figuras en ocasiones policromadas, vinculadas al sentimiento de la naturaleza, cuyo máximo interés estilístico está precisamente en la manifestación formal de los rigores y simplificaciones impuestos por un sistema que en el caso de Abbal y otros maestros militantes de la talla directa implicaba enfrentarse al bloque sin estudios previos de volumen, sin otro auxilio que el dibujo. Porque, según el propio escultor *“Quien no ve en la piedra la obra que allí se encuentra, no debe tocarla”*⁹⁸

Paul Dardé. El otro tallista en piedra que presenta Gustav Khan en su artículo *“Les tailleurs de Pierre”* es un artista, escultor y pintor, tal vez hoy más recordado que Abbal, se trata de Paul Dardé (Olmet 1888 – Lodève 1963), autentico virtuoso en la labra de la piedra, algunas de cuyas obras adquirieron gran notoriedad ocupando en diversas ocasiones las páginas de revistas. En concreto *L'Art et les Artistes* además del artículo ahora comentado, le había dedicado ya algunas páginas a sus primeras obras, las que tallaba, se dice, mientras cuidaba su rebaño de

97 Presentación del Musée Abbal: *Une oeuvre*; <http://museeabbal.free.fr/>

98 Ibídem, *Une oeuvre*.

cabras, pues era pastor y de origen campesino, y posteriormente, en 1925, le dedicará otro artículo ahora completamente monográfico. Gustav Kahn presenta en su artículo imágenes o noticia de, entre otras, las tres obras más celebradas de Dardé tanto en los años veinte como en la actualidad. En primer lugar la muy virtuosa *Le Remord* (1913) también conocida como *Eternelle douleur*, cabeza cubierta de serpientes y actualmente una de sus obras más recordadas, se trata de una obra con reminiscencias simbolistas en la que el escultor muy joven aún, se esfuerza por demostrar sus posibilidades y buen hacer en lo que el artículo identifica como *mármol tratado directamente*. Respecto a las otras dos obras célebres, el artículo da una primicia pues ambas están en proceso de realización cuando es publicado, se trata en primer lugar de la que hoy es sin duda alguna su obra más conocida, el monumento a los caídos de Lodève. No se trata del único que realizara el escultor pero su original y llamativo programa iconográfico le han reputado entre los monumentos de posguerra más destacados: cuatro viudas, ataviadas con vestidos y sombreros perfectamente a la moda, y dos niños, velan el cadáver tendido de un soldado caído debidamente uniformado y de indudable monumentalidad. El realismo descriptivo de este trabajo, del que el artículo comentado no presenta imagen, mantiene un tono idílico y marcadamente simbólico donde el dramatismo y teatralidad de la escena no deviene naturalista ni pintoresco, manifestando, por el contrario, gracias a la rotundidad impuesta por la talla directa de la piedra, cierto aspecto hierático y arcaizante que lo hace más asimilable a gustos en definitiva modernos, que la escultura monumental vinculada a la *École* de que se ha hablado un poco más arriba.



Talla directa. Paul Dardé, Monumento a los Caídos de Lodève. Imagen actual.

De hecho ninguno de los dos escultores de la talla directa presentados por Gustav Kahn en este importante artículo mantienen, según el crítico, deudas con la academia, Abbal pasó por la *École des Beaux-Arts* sin que esta variara la fuerza heredada de su instinto en la talla de la piedra y Dardé, en principio autodidacta, abandonó pronto su única escuela, el taller de Rodin. “Pues el gran escultor, el escultor nato lo adivina todo, la escuela le proviene no de lecciones, sino simplemente de ocasiones de aprender prestándole un modelo.”⁹⁹ Y así, efectivamente, como una fuerza de la naturaleza que en nada necesita la tradición refinada y uniforme de la academia habiendo otras más arcanas y poderosas que se manifiestan en el enfrentamiento directo entre escultor y materia, se presenta una fotografía que supone la primicia de una obra que va a ser muy alabada, muy comentada y reproducida en el primer lustro de los años veinte, una obra que encumbra súbitamente a su autor. Paul Dardé, sobre un montón de escombros ya caído al pie de una gran figura de piedra en proceso de desbaste, se aplica al trabajo de labra con un pico de cantería. El aire al tiempo primario y heroico de la escena ofrecida por la imagen, tanto por la acción del artista sobre la piedra como por la fuerte presencia de la propia obra, un fauno sentado en cuclillas, representa a la perfección el tipo de virtudes asociadas a esta vía de la talla directa tan diversas de las defendidas tanto desde la academia como desde los nuevos realismos clasicistas de corte moderno. *Le Faune* (1920) identificará a su autor durante años -“el autor del Fauno” se dirá a menudo-, tal fue su enorme éxito desde que se expusiera en los salones de 1920, Gustav Kahn se refiere a esta obra, antes de ser presentada públicamente, como “Fauno colosal de piedra (...) Comporta toda la evocación pagana del egipcio y también del licántropo medieval (...) es una poderosa evocación del monstruo en una bella armonía de formas.”¹⁰⁰, esta descripción en la que se destacan multitud de elementos mítico-literarios responde a la permanencia en la obra de ciertos reflejos simbolistas, o si se quiere de intensa evocación lírica como en otra parte dice

99 Gustave Kahn: *Les tailleurs de pierre Andre Abbal & Paul Darde*; *L'Art et les Artistes* n° 6 junio 1921, pp. 249-258, 12 ilustr., p. 253

100 *Ibidem*, p. 258

Gustav Kahn, que unidos a su explícito arcaísmo formal y expresivo, la sitúa claramente en paralelo a Bourdelle, concretamente a obras tan célebres de como *Le Centaure Mourant*.

En el artículo que *L'Art et les Artistes* dedica de nuevo al escultor con motivo de su participación en la Exposición de 1925, Pierre Ladoué se refiere a *Le Faune* para comenzar su texto: “Tras el deslumbrante éxito que marcó la participación de Dardé en el salón de 1920 –con su formidable Fauno actualmente emplazado en los jardines del Museo Rodin y Dolor eterno que puede admirarse hoy en el Museo de Luxembourg-, aquel que se revelaba así como un maestro pareció haber hecho el silencio, sistemáticamente, alrededor suyo.”¹⁰¹ Gustav Kahn se refería a Dardé como “Ese joven que será célebre mañana”, y sin duda lo fue pues entrar en el Musée Rodin y en el Luxembourg tras los envíos de un solo año suponía una brillante consagración, Dardé, sin embargo, deja París justo en ese momento y, como ocurriera con Abbal, sin enviar nuevas obras a los salones ni organizar exposiciones es rápidamente olvidado. Pierre Ladoué se hace eco de las extrañadas preguntas de quienes fueron testigos de una de las glorificaciones artísticas más repentinas: “¿Ese brillante meteoro ha acabado pues su carrera? (...) ¿Por qué no expone ya? ¿Ha dicho su última palabra?”¹⁰² Lo cierto es que Dardé se retira a su región natal en el sureste francés, el Lodevois, desde donde realiza varios monumentos de guerra y concreta su peculiar arcaísmo lírico y su interés por las manifestaciones prehistóricas del paleolítico y del neolítico así como por las regiones en que tuvieron lugar, y esto desde la desconfianza hacia los debates artísticos y mundanos de París: “Esculpiré, no para este mundo apestoso y civilizado, sino para las soledades... ¿Dónde? Ya lo sabe usted: trabajaré en el futuro para el Larzac.”¹⁰³ Lo cierto es que ya no habrá noticias de su trabajo en las revistas parisinas y cuando en 1925 el artículo de Ladoué intenta recuperarlo animando a la administración y los coleccionistas a fijarse nuevamente en el escultor, lo hace centrándose en una gran chimenea ornada por Dardé con relieves en piedra policromada, labrada para la Exposición de 1925 que, según confiesa el propio crítico, fue recibida con perplejidad por la crítica opuesta sobre todo a la policromía de la escultura, pero seguramente también, esto último no lo relata Ladoué, al fuerte carácter decorativo de la intervención, a su absoluta falta de ambición e interés escultórico y expresivo. Será la última noticia que se ha podido documentar en entreguerras sobre este autor cuya vida, sin embargo, se extendió hasta 1963.



Portada del libro de Joachim Costa “Modeladores y tallistas en piedra. Nuestras tradiciones”, 1921

Joachim Costa.

Práctico y teórico de la talla directa. Gustav Kahn concluye su artículo de 1921 con un último alegato a la talla directa: “Un movimiento se articulará en torno a las tentativas de estos dos artistas y obligará a la escuela a introducir la enseñanza de la talla directa de la piedra. Esto supondrá a la vez una novedad viable y un retorno a la tradición. La piedra, dura de tallar, vuelve al artista difícil para sí mismo. No deja lugar alguno para la falsa gracia, pero recompensa magníficamente a aquel que se molesta en domeñarla.”¹⁰⁴ Aunque las carreras de los dos escultores a los que hace referencia el crítico como jefes de fila de una nueva manera de entender la escultura perdieran influencia con su alejamiento del ambiente artístico parisino, no se equivocaba al augurar un futuro y un reconocimiento definitivo a la práctica de la talla directa. Un escultor, Joachim Costa, casi exclusivamente constructor de monumentos y un crítico de arte poco conocido pero editor de una revista, Emmanuel de

101 Pierre Ladoué: *Les oeuvres nouvelles de Paul Dardé*; *L'Art et les Artistes* nº 60 octubre 1925, pp. 27 - 30, 6 ilustr., p. 27

102 Ibidem, p. 27

103 Paul Dardé: *Lettre à Jean Girou* (1931); <http://infog.free.fr/Nava/versN/PPDarde.html>

104 Gustave Kahn: *Les tailleurs de pierre Andre Abbal & Paul Darde*; *L'Art et les Artistes* nº 6 junio 1921, pp. 249-258, 12 ilustr., p. 258

Thubert serán los teóricos y promotores del movimiento anunciado por Gustav Kahn.

Joachim Costa (Lézignan 1888 – Narbonne 1971) fue alumno del célebre taller de Injalbert en la *École des Beaux-Arts*, al igual que a otros autores de la talla directa, le son negados los premios habituales de la Academia y nunca llega a obtener el *Prix de Rome*, no obstante su carrera alcanzó toda clase de reconocimientos y tal vez se trate del monumentalista de entreguerras más recordado en la actualidad. Su vinculación a la práctica militante de la talla directa como único procedimiento acorde con la especificidad escultórica tanto desde un punto de vista estético como ético, se afianza con ocasión del escándalo de los “Falsos Rodin”, cuando en 1919 se hace público que la mayor parte de los mármoles de Rodin nunca fueron tocados por su mano sino únicamente por la de sus prácticos.¹⁰⁵ Es entonces cuando eleva a teoría una práctica que en su caso no contaba aún con demasiadas obras y también el momento en que comienza su colaboración con *La Douce France*, una revista dirigida por Emmanuel de Thubert que se convertirá en el órgano difusor de las ideas de la talla directa hasta el punto de dar nombre al colectivo de escultores que la practicaban como elección artística, el *Groupe de la Douce France* que organizó exposiciones al menos hasta 1927 año en que se celebró la cuarta muestra del grupo con la participación de Costa. La realización conjunta más destacada del grupo promovida por su mentor De Thubert fue una obra colectiva para la Exposición de 1925, la *Pergola de la Douce France*. Las ideas de Costa sobre el sentido de la vuelta a la talla de la piedra quedaron redactadas en su libro, editado por *La Douce France*, “*Modeleurs et Tailleurs de pierre, nos traditions*”¹⁰⁶ (1921) donde el sentido tradicionalista de esta renovación ya perfectamente expresado por Gustav Kahn está en el centro de sus argumentos orientados a propiciar la recuperación de una vía francesa para la escultura. Participó con dos textos para la serie de artículos-dossier que el célebre crítico André Salmón dedicó a la escultura, *La Sculpture Vivante I, II, III y IV*, durante 1926 en *L'Art Vivant*, y su presencia en las reseñas de salones fue habitual dada su intensa actividad expositiva y lo respetado que fuera su trabajo por la crítica incluso de corte moderno; sin embargo, solo contamos con un artículo monográfico sobre el escultor, artículo muy relevante por su amplitud, pero sobre todo por definir a la perfección las aspiraciones artísticas del grupo de la *Douce France* ya que es justamente Emmanuel de Thubert quien lo firma.



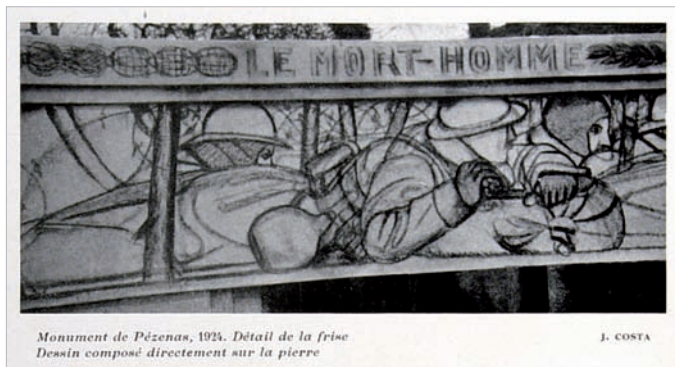
La iconografía del *Poilu* creada por Joachim Costa: a, b) Monumentos a los Caídos de J. Costa, 1919-1920, Ref. en nota 107; b) Réplica de P. Vigoureux, 1921, Ref. en nota 108.

Un nuevo monumento a los caídos. En el citado artículo Emmanuel de Thubert glosa la obra de Costa al tiempo que se generalizan las virtudes de la talla directa citando a menudo el libro escrito por el escultor, algo interesante en sí mismo dada su gran rareza. Hacia 1925, fecha del artículo, el título de “Profeta

105 Joachim Costa; <http://www.joachimcosta.com>

106 Joachim Costa: *Modeleurs et Tailleurs de pierre, nos traditions*; Ed. de La Douce France, París 1921

de la Talla Directa” otorgado a André Abbal, hace tiempo que estaba en manos de Joachim Costa. En 1919 y 1920 dos monumentos a los caídos, protagonizado cada uno de ellos por una solitaria estatua de soldado, aportan una tipología muy novedosa por su rotunda simplificación plástica, y aunque ambas estatuas se presentan fundidas en bronce su concepción es deudora de la natural visión volumétrica y compacta de quien conoce la piedra. Esta nueva idea del *Poilu* (soldado francés de la Primera guerra mundial) dara inmediata fama al aún joven escultor Costa, la imagen contundente y serena de estos *poilu* se hará célebre y su nueva tipología e iconografía monumental -limitada a una construcción abierta con relieves conmemorativos y nombres de los muertos grabados, en cuyo centro se alza monumental, masiva y seria en sus contundentes volúmenes un soldado perfectamente uniformado-, será copiada, en ocasiones con asombrosa fidelidad por sus colegas para muchos monumentos de guerra. “Conocí a Costa



Joachim Costa, proceso de talla directa en el friso de su *Monument aux Morts de Pézenas*. Ref. en nota 107.

cuando venía de acabar su estatua de *Poilu*; era el Salón de 1920. La estatua de Costa dominaba hasta a los mejores envíos de ese salón, tanto la inspiración era alta y la plástica plena.”¹⁰⁷, relata el crítico antes de declarar esta nueva estatuaría de Costa como única representación monumental que está a la altura del heroísmo real de los homenajeados, prototipo de la dignidad y la resolución del soldado. No es ciertamente el único que alaba la absoluta sobriedad del tipo creado por Costa, ya en 1921 otro crítico en la misma revista presenta una de esas duplicaciones del *Poilu* de Costa, en esta ocasión debida a Pierre Vigoureux, y alabando tanto esta obra como las tan celebradas de Costa afirma: “¿Cómo semejante imagen habla al alma más que todas la alegorías! Es la imagen verdadera, la imagen admirable e imperecedera del soldado de la Gran guerra.”¹⁰⁸

La simplicidad inherente al trabajo directo del artista sobre la piedra aporta al monumento una moralidad y una verdad desconocidas por la escultura tecnificada basada en el diseño y la realización distanciada de los prácticos; el artículo de De Thubert aporta una imagen del proceso de ese trabajo directo del escultor sobre su materia -como ya lo hiciera con idéntico fin Gustav Kahn en el suyo dedicado a Abbal y Dardé-, se presenta un friso de piedra dibujado justo antes de ser labrado in situ sobre la arquitectura que enmarca la solitaria figura del *poilu*. El dibujo es el boceto del escultor, nos informa el crítico, que se aplica al material sin artificios; este no realiza modelo previo, prefiere dibujar y analizar una y otra vez las formas y los puntos de vista, prever el espacio entorno y actuar, en definitiva, al tiempo como el arquitecto y como el obrero. La brusca brutalidad de que le acusa cierta crítica no es tal, sus simplificaciones obedecen a la lógica desnuda de los modelos imaginados y dibujados por el artista y a la del material. También a las condiciones de su destino monumental y la estática dignidad que la escultura siempre ha mostrado ante tales prestaciones. Pero estas limitaciones autoimpuestas por el escultor de la piedra son desconocidas para el modelador que se permite todos los caprichos de la expresión, sin embargo, afirma el crítico haciéndose eco de la vieja disyuntiva, la escultura se opone al modelado como actividad y como finalidad. “Profesa, afirma el crítico sobre Joachim Costa, que una escultura debe ser ejecutada por el escultor en su

107 Emmanuel de Thubert: *Joachim Costa*; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 65-72, 9 ilustr., p. 65

108 (Sin firma): *Villes et Monuments, Le monument aux morts d'Avalon*; **Art et Décoration**, 1º semestre 1921, Chronique p. 3, 1 ilustr.

*materia propia; quiere, por otra parte, que la escultura sea la expresión de un modelo interior que inventa su hacedor. Pueden ustedes ver cómo entiende la talla directa: piensa que el obrero que concibe una estatua, que la da forma en su espíritu y que la estudia hasta donde es posible, no tiene necesidad de intermediario entre él y la materia. / Talla directa es una expresión que ha hecho rápidamente fortuna, -y debo acusarme de haber contribuido a su éxito- pero no me atengo a ella, prefiero decir: escultura -si al menos el público entiende cómo la escultura se opone al modelado. / Sobre todo, la escultura es obra del espíritu: el escultor tal como lo entiendo, no ataca tan brutalmente el bloque como los que modelan nos quieren hacer creer; estudia su estatua con los dibujos, con ellas precisa una imagen mental, y es ella la que en el mismo momento se desarrolla en la materia: el escultor ve, pues, su estatua en el espacio. Ver en el espacio, esto es lo propio del escultor como lo es del arquitecto. / Ve en el espacio en función del bloque. Pueden comprender por ello que a diferencia del modelado, la escultura no obtendrá sino ventajas al prohibirse el movimiento: es un arte de la estática y del equilibrio. Por poner un ejemplo, miren las estatuas de la Edad Media: se presentan como inmuebles por su emplazamiento, y revistiendo las mismas características que la arquitectura; asimismo, los defectos y las calidades que pueden obtenerse con la arcilla, no los encontramos nunca en estas estatuas: estos son bloques tallados al servicio del muro para satisfacer el espíritu del monumento.*¹⁰⁹

La alta moralidad y la verdad comunicadora del oficio. Como en la mayor parte de las renovaciones modernas, la propuesta por el grupo de la Douce France tiene un fuerte componente de añoranza, es una búsqueda arcaizante de virtudes de antaño, de virtudes para la escultura y para el artista que recuperan una relación simple y sin mediaciones técnicas del artista con su trabajo, pero poner al escultor frente al material sin otros artificios que su imaginación y sus herramientas, a las que se permite dejar su huella, elimina también las convenciones de la academia así como los discursos de las vanguardias y el buen salvaje que, como los artistas del expresionismo, es el escultor, hombre absorto en las formas tanto como en el placer de la materia, reaparece reafirmado por la tradición y hasta por la piedra del país pues él mismo se siente unido a la tierra como Abbal y Dardé, al igual que los tallistas alemanes, no tardaron en descubrir. Así el soldado de Costa sería el real porque lo ha hecho alguien que ha sido capaz de imaginarlo desde la experiencia de la guerra no desde la imagen de la guerra y desde una síntesis de la forma acorde con las virtudes, tan simples como poderosas, que se atribuyen al soldado, alguien que además de esa mente sintética más próxima a la del arquitecto que a la del pintor y sus imágenes, posee la virtud, en todo equivalente a la del *poilu*, del cantero. Inevitablemente el resultado será una comprensión más directa y verdadera del motivo tratado que es tanto como decir una comunicación con el espectador en territorios compartidos a los que nunca podría llegar la retórica monumental de la alegoría pero tampoco la de un tardo-romántico pintoresquismo carente de trascendencia por su debilidad formal.



Joachim Costa: *L'Imagier*, talla directa en nogal, 1922, Ref. en nota 107.

Por lo tanto aplicarse como lo hicieron los canteros desde el paleolítico a la labra de la piedra no es mero capricho o moda artística ni un pretender otorgar a la técnica y al oficio un papel de justificación artística excesivo, como critican algunos, sino la búsqueda de una virtud, de una verdad olvidada. “La cuestión de la talla directa no es solo una cuestión técnica; va más lejos, hasta el establecimiento de una estética, es decir, que supone, desde el punto de vista de la psicología y la historia general como desde el de la historia del arte, un sistema coherente de pensamiento. Es por contener un primer ensayo de este sistema, por lo que el pequeño libro de Costa “*Modeleurs et Tailleurs de pierre*”, tiene tanto valor. Antes que él, André Abbal, cuando

109 Emmanuel de Thubert: Joachim Costa; *Art et Décoration* 1º semestre 1925, pp. 65-72, 9 ilustr., pp. 67-68

*defendía la escultura, no hablaba sino de oficio; Costa y yo hemos desarrollado las ideas hasta sus últimas consecuencias, (...)”*¹¹⁰ Las ideas poco originales y las sobrevaloradas consecuencias tomadas como propias por Emmanuel de Thubert tienen un tono más concreto y propio de un artista preocupado por los aspectos más específicamente plásticos de su quehacer, en los amplios fragmentos literales que el crítico transcribe del libro citado de Joachim Costa.

Añoranza de los pasados remotos. En estos fragmentos como en pocas ocasiones, surge la fascinación de buena parte de la escultura figurativa moderna de la época por las producciones arqueológicas que iban popularizándose por aquellos años, del lejano oriente, Indochina, India o bien de las grandes civilizaciones históricas del entorno mediterráneo: “*Nuestra mayor virtud, dice Costa a nuestros escultores, nuestra mayor virtud consiste en ser buenos arquitectos... ‘Arquitecturar’ las formas, este es el único fin que persiguieron los grandes trabajadores creadores de belleza: Camboyanos, Hindúes, Egipcios, Griegos y Góticos. La escultura debe ser reducida al lenguaje de la forma estricta. Una bella orquestación de líneas, volúmenes armoniosos y sintéticos son suficientes para emocionarnos.*”¹¹¹ Joachim Costa argumenta en primer lugar que la obsesión por el modelo y la naturaleza como límite de perfección propuesto por los modeladores puede y deba ser sobrepasado, un buen obrero, dice, debe proponerse sobrepasar la naturaleza. En esto ha consistido siempre la gran escultura de todas las épocas y civilizaciones cuyas virtudes esenciales son perfectamente equiparables. Hay que buscar la inspiración más allá de los maestros, pues también ellos bebieron de fuentes escondidas. Costa destaca entre ellas el arte del sureste asiático e India muy próximo, dice, en espíritu y apariencia al del medioevo europeo, así hablando de los corredores de relieves de Borobudur: “*Los personajes, en situación estática, nos recuerdan por su plasticidad las esculturas que decoran los pórticos de nuestras catedrales. ¡O Vezelay, Souillac, Moissac! ¡Y Chartres, Reims, Amiens! ¡Y vosotros también, artesanos de las Cariátides del Tesoro de Cnido, del Trono de Venus, de la Puerta de los Leones de Micenas, de los capiteles de Persépolis! ¡O Tradición!*”¹¹²

Esta tradición extendida, de virtudes compartidas más allá de la geografía y de las épocas, deja no obstante fuera, sin explicaciones en esta ocasión, las principales fuentes del primitivismo vanguardista y también del de entreguerras, no se nombran ni artes tribales africanas u oceánicas ni las de las culturas precolombinas, sin embargo ya bien conocidas en esos años. De Thubert concluye escribiendo en segunda persona del plural al estilo de los manifiestos, abundando en las elecciones exóticas de Costa, elecciones, por otra parte, esencialmente compartidas por los escultores modeladores modernos igualmente amantes de simplificaciones, del estatismo y la frontalidad antibarroca, aunque más interesados por la herencia clasicista; la tradición, dice, la auténtica y no la unidireccional surgida del clasicismo greco romano se halla en una diversidad de culturas y épocas con las que nuestra tradición autóctona tiene afinidades espirituales: “*He aquí la gran palabra: tradición. Bajo tal nombre de tradición, algunos proponen una sucesión histórica únicamente compuesta por Grecia y Roma. Nosotros respondemos que distinguimos en Grecia y rechazamos Roma; y de inmediato reparamos en las razas con las que sentimos vínculos de parentesco espiritual.*”¹¹³

Pergola de la Douce France. Al tiempo que este artículo veía la luz, Costa y otros escultores del grupo de talla directa estaban ultimando sus respectivos relieves para un proyecto promovido por el propio De Thubert con destino a la Exposición de Artes Decorativas que había de abrirse al público en la primavera de 1925, se trataba de *La Pergola de la Douce France*, una de las pocas obras que se han conservado de la famosa exposición, probablemente la única de carácter inmueble pues, efectivamente, se trataba de una pérgola de jardín. La construcción se componía de cuatro voluminosos pilares de apariencia monolítica y sección rectangular, sus caras mayores y menores se distinguen por los dos tipos de piedra que componen

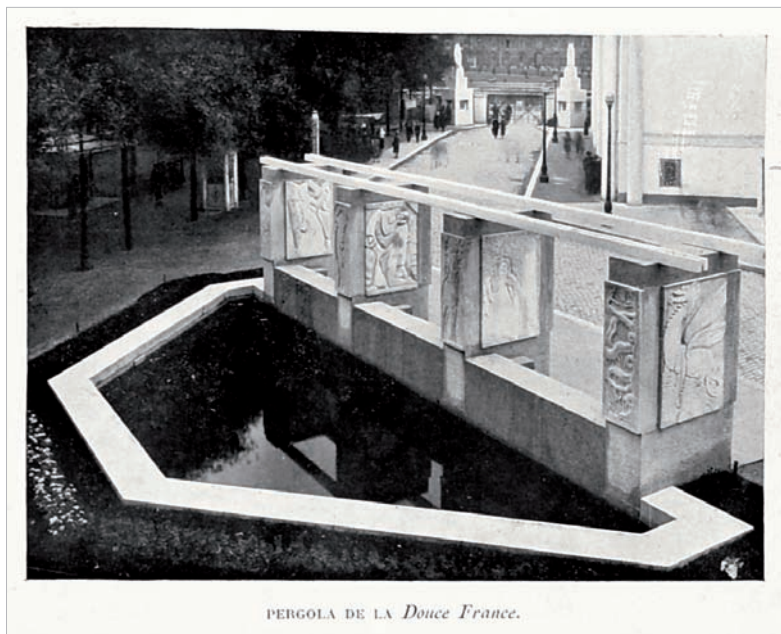
110 Ibidem, p. 68-69

111 Ibidem, p. 69

112 Ibidem, p. 70

113 Ibidem, p. 70

los bloques y cada una de ellas está labrada en un muy bajo relieve por alguno de los escultores que participaron, hasta completar las 16 caras, sobre los bloques-pilares de piedra unas vigas de madera para sustentar las plantas que darían sombra, finalmente se horadó un pequeño estanque que reflejaba el conjunto.



Vista de la Pergola de la Douce France en la Exposición de 1925, Ref. en nota 117

La obra obtuvo reconocimiento oficial con un Gran Premio de arquitectura para su arquitecto Lucien Woog a quienes algunos estudiosos prefieren atribuir, antes que a De Thubert, la paternidad del programa de la obra, las referencias célticas que tanto por la tipología, cuatro grandes monolitos en perfecta hilera a los que se ha querido relacionar con menhires, como por el plan iconográfico de los relieves basado en temas y leyendas célticas, determinan el sentido temático de la obra.¹¹⁴ El monumento fue trasladado en 1935 a la localidad de Étampes donde se reinstaló respetando en todo su aspecto y entorno original. Posteriormente,

el interés por dotar a una obra absolutamente imbuida en su origen del gusto ornamental Déco -término puesto en circulación justamente por su arquitecto Lucien Woog-, de una absurda trascendencia basada en supuestas connotaciones druídicas y megalíticas, ha llevado a eliminar por completo en una muy reciente restauración, su tipología original de pérgola.¹¹⁵ En cualquier caso el grupo de talla directa de la Douce France recibía el nombre de la revista de De Thubert y es este crítico del que se sabe poco y que cuenta con pocas colaboraciones en las revistas consultadas, quien pasa por ser el promotor e ideólogo de la obra y del grupo artístico. Con ocasión de la reinstalación de la pérgola en Étampes el año 1935 el crítico expresó las intenciones y sentido iconográfico del monumento a un medio local: “*Pedí a los escultores, mis amigos, componer escenas e imaginar personajes que nos remitieran –tras cientos de años de servilismo renacentista y neoclásico– los trazos de esos héroes y de esas entidades creados en nuestra libre Edad Media. Comencé por recordarles cómo podíamos nosotros comprender la mitología céltica, (...)*”¹¹⁶

Su repercusión en las revistas fue aceptable si se consideran los muchos focos de atención ofrecidos por la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas. A título de ejemplo, *L'Amour de l'Art* le dedica una página de imágenes en la que destaca, bajo una vista del conjunto, el jabalí de Pompon y el dragón de Zadkine y, en otra parte, un breve pero elogioso comentario debido al crítico de tendencia moderna Charensol: “*Más lejos, algunos cafés y el magnífico Teatro Hindú y detrás, una pérgola de piedra ornada con bajo relieves y estanques de cemento, que forma un conjunto muy logrado ejecutado por el grupo de escultores en talla directa La Dulce Francia. Entre los bajos relieves que la ornan citemos los de Pablo Manés, Pompon, Costa, Zadkine, hermanos Martel.*”¹¹⁷

114 Bernard Gineste: *Le Monument néoceltique d'Étampes*, <http://www.corpusetampois.com>

115 *Ibidem*

116 Cécile Rivière; *Cahier d'Étampes-Histoire* n°7, 2005; citado en: <http://www.corpusetampois.com>

117 Charensol: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, La rue – Les jardins*; *L'Amour de l'Art* n° 8 1925, pp. 324-327, 9 ilustr., p. 327



Algunos de los relieves alusivos a leyendas célticas de la *Pergola de la Douce France*: a) François Pompon; b) Ossip Zadkine; c) Jan et Joël Martel; d) Georges Saupique. Imágenes en su ubicación en Étampes anteriores a su restauración.

El Grupo La Douce France. No produjo, ciertamente, mucha literatura el grupo de la *Douce France* fuera de sus propios círculos, en realidad la fama individual de sus componentes, muy sólida en muchos casos, solo se vinculó a su pertenencia al grupo en contadas ocasiones, como la de esta pérgola o algunas exposiciones colectivas organizadas desde la revista del mismo nombre, así en los artículos monográficos con que algunos de estos importantes escultores cuentan, apenas hay mención al grupo aunque sí a la talla directa que se considera como una importante elección personal y artística, pero que no se analiza en base al discurso adosado por Costa y De Thubert, ni a la pertenencia a grupo artístico alguno. La lista de los integrantes del grupo debe, a falta de otros datos, hacerse coincidir con los participantes en la decoración de *La Pergola de la Douce France*, se trata de los siguientes: Joachim Costa, Raoul Lamourdedieu, Pablo C. Manes, Jan et Joël Martel, Louis Nicot, François Pompon, Georges Saupique, Ossip Zadkine, cada uno de estos ocho artistas –los hermanos Martel trabajaban juntos– labró por lo tanto dos paneles. Dejando al margen la calidad de las obras, por lo general de un tratamiento preciosista y unas composiciones fundamentalmente decorativas, algo, hay que decirlo, difícil de evitar dado el planteamiento unitario del proyecto, importa destacar la enorme disparidad estética e incluso generacional, representada por tan heterogéneo grupo, en el que hayamos monumentalistas modernos como Costa o de gusto más clasicista, incluso académico, como Lamourdedieu, artistas modernos vinculados a la decoración como los Martel y a las vanguardias de preguerra como Zadkine o el argentino Pablo Manés, animalistas de respetable edad y asentado prestigio como Pompon, etc.

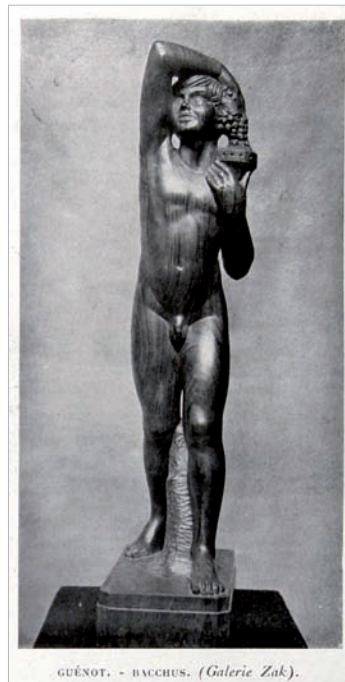
Más que el interés específico de la Pérgola, obra al fin y al cabo de circunstancias que poco aporta a la obra de sus respectivos autores, ha sido interesante hasta aquí destacar el esfuerzo, en primer lugar, por articular un discurso sobre la recuperación de la talla directa y, en segundo lugar, por conformar un grupo artístico que respondiese a tal discurso. Si lo primero quedó establecido y fue interesante fuente de debate desde los primeros años de la década de los veinte y en muchos aspectos perfectamente extrapolable a la mayor parte de los artistas que, vinculados o no a la *Douce France*, practicaban la talla directa, lo segundo, solo tuvo carácter circunstancial y solo se manifestó ocasionalmente. Algunos de los artistas más reconocidos precisamente por su aplicación total o eventual al procedimiento de talla directa, no estuvieron vinculados al grupo. Ya hubo ocasión de comprobar esto con Abbal y Dardé pero, sobre todo, habría que hablar de Mateo Hernández, uno de los escultores más respetados en el París de entreguerras en ambientes tanto tradicionalistas como modernos y para muchos el verdadero maestro de la talla directa que plantaba su bloque de las rocas más duras imaginables ante las *jaulas de las fieras* y tallaba del natural. También de Auguste Guenot, profundamente clasicista pero caracterizado precisamente por sus tallas directas en madera, o de escultores que simplemente se aplican a la talla cuando el proyecto lo requiere y entonces actúan con la misma implicación ante el bloque que pedía Costa en su escrito.



JOSEPH BERNARD : JEUNESSE ET VÉRITÉ.



JOSEPH BERNARD. - LA PRIÈRE. Granit taillé directement.



GUÉNOT. - BACCHUS. (Galerie Zak).

Algunos maestros de la talla directa no integrados en la Douce France. a, b) Joseph Bernard, Ref. en nota 118; Auguste Guénot; d) (abajo) Mateo Hernández. Estos tres autores se presentan en el siguiente capítulo.

Recalificación de la talla directa como mero procedimiento. Algunos, efectivamente, lo hacían, efectivamente, desde mucho antes de que en 1921 fuera publicado “*Modeleurs et Tailleurs de pierre*” o fundado el grupo de talla directa. Así lo destaca Waldemar George respecto a uno de los maestros de la generación sucesora de Rodin, Joseph Bernard (1866-1931), importante escultor de quien habrá ocasión de hablar como uno de los precursores de la reintegración del clasicismo moderno de entreguerras. El pie de texto de las imágenes que ilustran el artículo monográfico que Waldemar George le dedica en 1922 en *L'Amour de l'Art*, da idea del interés suscitado por la cuestión de la talla directa. Siendo lo habitual no consignar datos técnicos, ni medidas, ni muy a menudo materiales, en esta ocasión las dos ilustraciones de portada del artículo dan noticia precisa de que han sido talladas directamente en la piedra, en mármol un muy celebrado relieve, *La Danse* y en granito un busto menos conocido; el resto son, sin embargo, maquetas en escayola. Ya en el texto el crítico da su opinión respecto al pretendido



MATEO HERNANDEZ

alcance del procedimiento de talla directa: “*Partidario convencido de la talla directa, afirma en relación a Bernard, no hace, sin embargo, sino un uso moderado de la misma y no sigue en absoluto a esos audaces jóvenes que atribuyen a un simple procedimiento de trabajo cualidades regeneradoras. Su culto a la forma idealizada le pone al abrigo de los accidentes, en los que acecha a cada paso el naturalismo, acosado de exactitud y verosimilitud.*”¹¹⁸ Waldemar George, uno de los críticos más comprometidos con el arte moderno en los años 20, apreció en escultura el clasicismo de Maillol y para él los excesos naturalistas representaban sin más lo peor en arte, en esta breve alusión parece querer prevenir a los autoproclamados escultores de la talla directa del peligro de caer en la trampa naturalista que su propio discurso contrario a la herencia formal clásica, propicia. No hay que olvidar que la recuperación de esa tradición clásica, ciertamente revisada, constituía un marchamo de modernidad frente al naturalismo más o menos retórico o pintoresco característico de la Academia del momento. En cualquier caso alguien que, como Waldemar George,

118 Waldemar George: *Joseph Bernard*, *L'Amour de l'Art* n° 6 1922, pp. 173-175, 4 ilustr., p. 175

está en ese momento defendiendo la pervivencia del cubismo y su derivado purista, no se puede tomar en serio a un grupo como *La Douce France* que en realidad no plantea ninguna reflexión que implique una manera diferenciada de ver e interpretar la forma; la cuestión de la materia y la implicación física del artista en los procesos de trabajo no era todavía un asunto valorado en aquellos años, menos aún por la modernidad idealista-purista. Pero, en realidad, tampoco el grupo de talla directa tenía una idea clara de la trascendencia que este aspecto de la actividad artística podía llegar a adquirir, de la que ya en maestros muy revindicados por ellos pero en absoluto comprendidos había alcanzado, como es el caso de Gauguin cuyas tallas en madera serían ejemplares, o de artistas con los que no contaban pero que sí aportaban la dimensión ética que ellos pretendían como las dos generaciones de expresionistas alemanes, o los artistas modernos Brancusi, Modigliani, Gaudier-Brezka, el mismo Picasso. Se trata, en definitiva, de un grupo de escultores cuyos márgenes de maniobra siempre dentro del tradicionalismo y el oficio, eran escasos y así sus en principio interesantes especulaciones estéticas programáticas, potencialmente renovadoras, tuvieron un escaso correlato en la obra.



Talla directa y primitivismo en los artistas modernos: a) Cilindros esculpidos de Paul Gauguin, en: Robert Rey: *Les bois sculptés de Paul Gauguin*; *Art et Décoration* 1^{er} semestre de 1928, pp. 57-63; b) Modigliani escultor en Fritz Neugass: *Modigliani*; *L'Amour de l'Art* 1931, pp. 190- 201, p. 199.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

2ª PARTE:

Presencia, debates y géneros de la escultura en las revistas de arte.

Capítulo 6. Géneros y tradiciones en las renovaciones figurativas modernas.

Capítulo 6. Géneros y tradiciones en las renovaciones figurativas modernas.

Sumario detallado:

Páginas

6. I. DESNUDO, RETRATO Y ANIMALES. LA ESCUELA DE FIGURACIÓN MODERNA FRANCESA. 375

6. I.1. Géneros tradicionales y nuevas retóricas del clasicismo. 375

Una renovatio del siglo XX.- (página 375)

El nuevo clasicismo francés.; Escultura figurativa y Bande à Schnegg.;

La conflictiva ubicación de la escultura de tradición.;

Clasificación de las figuraciones y su distribución en el estudio.

La escultura de figuración moderna

francesa. Algunas personalidades.- (p. 383)

Clasicismos monumentales.; Pierre Poisson.;

Una escultura más intimista y de interior: muchachas y retratos.;

Galantería y bellos materiales en Auguste Guénot.;

Marcel Gimond; arcaísmo y modernidad en el retrato.

6. I.2. Escultura animalista, entre las artes decorativas y la modernidad. 395

La escultura animalista moderna.- (p. 395)

Un género bien definido.

François Pompon.- (p. 397)

Decano de la escultura moderna.; La libertad ofrecida por el motivo animal.;

Oso blanco, la escultura sin huecos ni sombras.

Otros animalistas en la estela de Pompon.- (p. 401)

Armand Petersen.; La escultura en metal batido de Gabriel Lacroix.;

Otros animalistas.

6. II. LA ESCULTURA FIGURATIVA DE LA ESCUELA DE PARÍS Y SUS ARTISTAS. 405

La Escuela de París en la escultura.

6. II.1. Escultura figurativa española en París. 406

Mateo Hernández.- (p. 406)

Maestro de la talla directa y animalista.; Un escultor español en París.;

Las materias más duras, las piedras más oscuras y brillantes.;

Panteras negras y *Bañista*.; Arcaísmo e intemporalidad.

Los escultores del Noucentisme en París.- (p. 412)

Presencia del Noucentisme.; El clasicismo literal de Josep Clarà.; Manolo y la interpretación libre de la figura.; Un arte ajeno a escuelas y clasificaciones.

Otros escultores españoles con presencia en la revistas de París.- (p. 417)

Francisco Durrio, una vida en París.; Julio Antonio.; Santiago Bonome.

6. II.2. La escuela figurativa del este europeo en París. 420

El gran grupo judeo-ruso de la Escuela de París.- (p. 420)

Ossip Zadkine.; Otros escultores de escasa presencia en las revistas.

Los artistas destacados por las revistas de la época.- (p. 424)

El retrato reinterpretado de Chana Orloff.; Oscar Miestchaninoff, una celebridad

olvidada.; La escultura exotista de Dora Gordine.



Matisse y Maillol examinan un modelo de *Ile de France*.

Capítulo 6. Géneros y tradiciones en las renovaciones figurativas modernas.

6. I. DESNUDO, RETRATO Y ANIMALES. LA ESCUELA DE FIGURACIÓN MODERNA FRANCESA.

Capítulo 6. Géneros y tradiciones en las renovaciones figurativas modernas.

6. I. DESNUDO, RETRATO Y ANIMALES. LA ESCUELA DE FIGURACIÓN MODERNA FRANCESA.

6. I.1. Géneros tradicionales y nuevas retóricas del clasicismo.

Una renovatio del siglo XX.-

El nuevo clasicismo francés.; Escultura figurativa y Bande à Schnegg.;

La conflictiva ubicación de la escultura de tradición.;

Clasificación de las figuraciones y su distribución en el estudio.

La escultura de figuración moderna francesa. Algunas personalidades.-

Clasicismos monumentales.; Pierre Poisson.; Una escultura más intimista y de

interior: muchachas y retratos.; Galantería y bellos materiales en Auguste Guénot.;

Marcel Gimond; arcaísmo y modernidad en el retrato.

6. I.2. Escultura animalista, entre las artes decorativas y la modernidad.

La escultura animalista moderna.-

Un género bien definido.

François Pompon.-

Decano de la escultura moderna.; La libertad ofrecida por el motivo animal.;

Oso blanco, la escultura sin huecos ni sombras.

Otros animalistas en la estela de Pompon.-

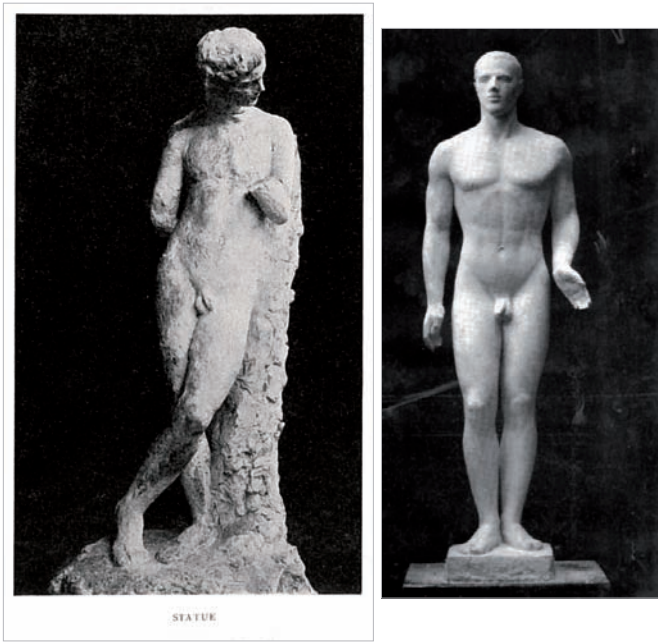
Armand Petersen.; La escultura en metal batido de Gabriel Lacroix.;

Otros animalistas.

6. I.1. Géneros tradicionales y nuevas retóricas del clasicismo.

Una renovatio del siglo XX.

El nuevo clasicismo francés. La escultura figurativa francesa de entreguerras contó con un apreciable número de escultores de enorme calidad dentro de su género, al que aportaron matices estilísticos personales, tipologías del cuerpo diferenciadas o retratos excelentes. En su conjunto, sobre todo en los años 20, llevan la figuración clasicista a su último gran momento, constituyendo una suerte de canto del cisne de un arte, la estatuaria, que se mantenía por inercia, convencido de que su renovación, su modernidad, consistía precisamente en esa vuelta al espíritu y los temas de la antigüedad o el renacimiento, en una enésima revisión del pasado. Al margen de las producciones monumentales, el clasicismo de los años 20 se define aún por su espíritu intimista, por el horror a la retórica que manifiesta, por la limitación de sus motivos y la búsqueda casi obsesiva en ellos de ideales formales de belleza muy depurados, completamente extemporáneos al presente de la ciudad moderna, a su ritmo vital o al imaginario tanto popular como de las vanguardias culturales, a sus máquinas y su visualidad. Pero, justamente por ello, por su anacronismo afirmativo al tiempo que su convicción moderna, constituye un discurso estético fundamental en la época, con la que contrasta pero a la que se debe, como puente entre dos concepciones del mudo y del arte que se encuentran en su umbral. En la década siguiente esta escultura destinada a decorar amablemente el salón de la alta sociedad, los paquebotes, los hoteles y algunos edificios oficiales,



Un ejemplo de la diversidad de sensibilidades durante el período de entreguerras. Tipos masculinos de Charles Despiau: a) comienzos de los años 20; b) mediados de los años 30.

que llenaba los salones y las revistas de arte conservadoras y modernas, asume una función más comprometida al convertirse en el nuevo arte oficial: en los años 30 el ciclo se cumple y la reacción contra la academia y el romanticismo rodiniano que supuso la última *renovatio* clásica de la historia del arte, deviene a su vez, imperceptiblemente, academia enredada en sus propios clichés y sostenida por los poderes públicos, en nuevas concepciones monumentales de una actividad propagandística hasta entonces desconocida. Hasta artistas de una proverbial discreción, de un arte esencialista y silencioso como Despiau no pudieron sustraerse por completo a esta tendencia y convierten su originalmente privada y sutil búsqueda de ideales de belleza manifestados casi siempre en los matices del cuerpo femenino, en la glorificación de la potencia, representada ahora más bien por fuertes estereotipos

masculinos, a veces femeninos, pero siempre impositivamente atléticos. También el cuerpo como desnudo pleno y autosuficiente, que fue una reconquista más de la renovación clasicista contra parafernalia de ropajes y objetos alegóricos que encombraba la representación tardoromántica, pasa a los años 30 con un sentido diverso, opuesto a las sutilezas equívocas de la belleza, deviene, como corresponde a su nueva función ideológica y proselitista, nuevamente alegoría. Ahora no se trata de musas o de grandes hombres sino del populismo del trabajo, el comercio, la industria, la colonia o la milicia, los éxitos de la nación representados por la poderosa, heroica y unívoca presencia del cuerpo atlético, joven, afirmativo. Del cuerpo totalitario, moralmente ejemplar.

La escultura figurativa europea que culmina en el período de entreguerras se fraguó antes de la primera de ellas, sus protagonistas alcanzan su momento culminante por lo general en los años 20, años en los que sus poéticas personales se manifiestan con más independencia que en los años de los grandes encargos oficiales en el segundo lustro de los 30. Son, al menos en Francia, muchos menos los escultores de generaciones más jóvenes, nacidos hacia 1900, que articulen antes de la Segunda guerra mundial y dentro de la figuración, obras interesantes y verdaderamente personales. Su academicismo y falta de ideas renovadoras es manifiesto en casi todos los casos, su persistencia en la figuración clasicista es más que nunca continuismo sin contestación alguna a esquemas precedentes, también reacción contra una modernidad que no podían evitar sino como elección y reacción consciente pues habían crecido ya en ella. Así se refleja en las revistas que se ocuparon de esta clase de escultura, la mayor parte de los autores que presentan alcanzan su madurez artística y su reconocimiento público en los años 20, la lista de nombres durante esta década es enorme; por el contrario muy pocos nombres nuevos son añadidos en la siguiente¹.

¹ Será inevitable a lo largo de este capítulo que ahora nos ocupa, hacer referencias a las partes en donde se presentan de forma monográfica los artistas correspondientes a los períodos o tendencias que ahora se proponen solo en su generalidad y como formando parte de un proceso histórico-artístico.

Las diversas generaciones de escultores figurativos orientados a la renovación moderna de su medio artístico, desde el mismo Rodin, son presentadas tanto en sus características y circunstancias generacionales comunes como individualmente en el Capítulo 7: *Artistas de las figuraciones modernas*. Allí se distinguen tres grupos: Precedentes impresionistas (Rodin, Degas, Renoir); Primer clasicismo (Bernard, Maillol, Bourdelle); Clasicismo de entreguerras (Bande à Schnegg). Los dos últimos grupos, a pesar de las diferencias de edad, son estéticamente identificables y se suceden sin solución de continuidad; ambos están en todo caso constituidos por artistas formados antes de la Primera guerra mundial que producen en los años 20 muchas

Escultura figurativa y Bande à Schnegg. El crítico conservador especialmente interesado en escultura, A.-H. Martinie, de quien ya hemos tenido noticia, da tal circunstancia generacional por sentada en unos comentarios retrospectivos hacia la escultura de la época consignados en su breve texto de presentación al cuadernillo *Escultura en Francia, siglo XX*, ya de finales de los años 40. En él presenta un escueto balance de la escultura figurativa de entreguerras en el que sitúa a Maillol en un lugar preeminente, al tiempo que limita su influencia –“(…) su gracia pujante y su sentido poético permanecen como un acontecimiento personal”²–, sí considera, en cambio, que Despiau y de forma general el grupo de la Bande à Schnegg, el grupo clasicista por excelencia formado durante la primera década del siglo³, han generado un ejemplo ampliamente seguido aunque con resultados contradictorios. Vale la pena conocer in extenso su cualificada visión del momento. “Despiau, tiene discípulos. Personifica mejor que nadie una corriente tradicional de la estatuaría francesa, sin ser el único en representarla dignamente. Esta corriente tuvo a Lucien Schnegg por padrino y como participantes a Jane Poupelet de gran talento, a Wlérick, émulo de Despiau, pero con un estilo más individualizado que hace de él un retratista de clase, a Despiau que tiende siempre a la forma tipo sin por ello despersonalizarla, –en lo que permanece inimitable. Esta renovación debida a la ‘Banda de Schnegg’, con sus precedentes y variantes, Halou, Dejean, Arnold, Cavaillon, se prolongará en los jóvenes escultores independientes de 1925. De ello resultó una notable elevación de la calidad artística del retrato y del busto. La razón es simple: una estética probada adoptada con fe, un sentido de la observación vivificado por el contacto permanente con la naturaleza que favoreció el desarrollo de una escuela destacable, sin duda, pero a la que su extensión misma llevaba a la monotonía.”⁴ Esta conclusión de un crítico que, sin embargo, en la época estaba entregado sin tales reservas al trabajo de estos escultores, se beneficia de la perspectiva del tiempo y parece bastante justa tanto al señalar a algunos de los autores de más valía del grupo como al identificar el germen degenerativo de un planteamiento limitado que había de conducir a un inevitable deterioro creativo y artístico que, como indicábamos, se hace perceptible en la década de los años 30.



El retrato en la Bande à Schnegg: a) Lucien Schnegg: *Jane Poupelet* (imagen actual); Charles Despiau: *Paulette*; c) Robert Wlérick: *Portrait du sculpteur Corbin*.

El texto identifica además el arte de todos esos escultores con el género del retrato o busto y el del

de sus obras culminantes. El tercer grupo generacional indicado, clasicismo de entreguerras, se ejemplifica con los artistas identificados como Bande à Schnegg y los más destacables entre estos son estudiados detalladamente desde su presencia en las revistas.

Hubo ciertamente muchos más escultores franceses y extranjeros identificables como escultores del período de entreguerras en el ambiente parisino de la época, en realidad una verdadera pléyade de ellos; los más relevantes entre estos van a encontrar ahora, en el presente apartado -*Géneros tradicionales y nuevas retóricas del clasicismo*-, su lugar en este estudio. Serán presentados de forma integrada aludiendo a los géneros que mejor definieron sus obras respectivas.

² A.-H. Martinie: *Sculpture en France, XXe siècle*: (Collection Les Maitres) Les Éditions Braun & Cie, París hacia 1947, sin paginar, p. 1ª del texto francés

³ La Bande à Schnegg es ampliamente presentada en el Capítulo 6: *La bande à Schnegg, un clasicismo ecléctico*.

⁴ A.-H. Martinie: *Sculpture en France, XXe siècle*: (Collection Les Maitres) Les Éditions Braun & Cie, París hacia 1947, sin paginar, p. 2ª del texto francés

desnudo o figura⁵ como los más característicos de esas producciones y les pone en relación con el carácter tradicional de esta estatuaria. Efectivamente, continúa argumentando Martinie, la importancia dada al retrato en este grupo figurativo implica una alta sumisión al modelo que fácilmente degenera en una tendencia a eliminar la investigación potenciando la ejecución, sacrificando la imaginación y el lirismo en pos de un naturalismo fiel. Defendiendo puntos de vista ya expuestos por él en entreguerras, reprocha



Las figuraciones modernas, Ref. en nota 8, pp. 233 y 273 del artículo de Martinie en Art et Décoration.

a los artistas influidos por la Bande à Schnegg, y de alguna manera aunque no explícitamente, podría pensarse que a los componentes del propio grupo, su alejamiento de la escultura monumental y decorativa (asociada a la arquitectura) máximos exponentes según él de las aspiraciones de la escultura. Así, afirma, esta falta de ambición monumental y de lirismo creativo constreñido por la representación naturalista, aboca la producción de desnudos de esta generación a la aridez del trabajo de academia, del ejercicio de estudiante. Su descalificación de la producción, junto al retrato, la más destacada del grupo de Schnegg y en general de la escultura del momento, es clara y nuevamente sorprende en este autor; en relación a este género del desnudo afirma: “*Taller de escuela, taller personal, se trata en definitiva de estudios de academias sino de academicismo. De ahí esa muchedumbre de mujeres de pie avanzando, ahora la pierna derecha, ahora la izquierda, esperando con indiferencia que se les corten los brazos o la cabeza, a falta de saber qué hacer; (...) La Señora Naturaleza guarda la puerta de la vivienda, la Imaginación, esa loca, no entrará. / Así ni la profusión de escultores en la Exposición de 1937, ni los trabajos personales han aportado obra alguna que violenta la quietud del público o que caracterice una época, cuando ha habido tanto en la pintura, las artes decorativas, la arquitectura.*”⁶ Hay que puntualizar, antes de comentar estas interesantes afirmaciones, que esta opinión digna de un crítico de la modernidad⁷, tiene en Martinie un sentido opuesto y profundamente conservador al encuadrarse en su defensa de la recuperación de los grandes proyectos monumentales y de colaboración entre arquitectura y escultura y al negar para estos trabajos, digamos autónomos, una figuración realista que, sin embargo, justifica en los monumentales. Expresa así una noción de la modernidad completamente ajena a la aspiración de autonomía artística que la define. Lo hemos de comprobar de inmediato, pero antes hay que señalar cómo, sin darle mayor importancia pues se trata de algo intrínseco a esas producciones, Martinie

5 Así como el retrato, el monumento o la animalística, se identifican habitualmente como géneros escultóricos, la figura de desnudo, por ser el motivo central de los clasicismos no suele designarse como género. Esto es en sí mismo algo arbitrario pues constituye un modo de respetar jerarquías que no hay por qué mantener con el paso del tiempo. En el caso de las figuraciones modernas que ahora nos ocupan —dejamos a parte la actividad monumental de la que ya se ha dado cuenta—, la insistencia en determinadas iconografías del desnudo, muy a menudo del femenino, es recurrente en todos estos escultores figurativos modernos, que desarrollan básicamente tres posibles aplicaciones de la escultura: desnudo fragmentado o completo, con drapeado o no; retrato o busto; escultura animalista. Permítasenos, por lo tanto dar tratamiento de género escultórico a cualquiera de estas actividades.

6 A.-H. Martinie: *Sculpture en France, XXe siècle*: (Collection Les Maitres) Les Éditions Braun & Cie, París hacia 1947, sin paginar, pp. 2^a-3^a del texto francés

7 Recuerda de algún modo la burla de Carl Einstein: “*Brazos esqueléticos que se elevan hacia las lámparas, maestras de gimnasia arrodilladas, vegetarianos llenos de fe inmersos en una luz difusa que descompone este mitin de yeso y bronce en sombras inciertas. (...) (Tenemos) Bastante de esos torsos ortopédicos que hacen la competencia a las reliquias rotas de la baja antigüedad.*” Carl Einstein: *Exposition de sculptures modernes* (Galerie Georges Bernheim); *Documents* nº 7 diciembre 1929, p. 391. Este artículo fue presentado en Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*.

determina el retrato como la gran escuela naturalista que en lo bueno y, parece que aún más, en lo malo, marcó a la generación de entreguerras y después describe la producción conjunta de esta generación como *“muchedumbre de mujeres de pie avanzando, ahora la pierna derecha, ahora la izquierda, esperando con indiferencia que se les corten los brazos o la cabeza, a falta de saber qué hacer”*. Percibe así, por lo tanto, el retrato y el desnudo como asuntos y como géneros escultóricos más característicos de la escultura figurativa de entreguerras, algo que simplemente confirma lo que el repaso de las obras de aquellos escultores constata.

La importancia de este autor para valorar la escultura de raíz tradicional de la época es fundamental. Fue reconocido precisamente por su dedicación a esta clase de producción artística y por la defensa de los escultores. Por esta razón son tan sorprendentes, aunque interesantes y en definitiva acertadas, las argumentaciones de posguerra que acabamos de tener ocasión de valorar, ideas que suponen una postura remozada y hábilmente disfrazada de modernidad gracias a esa simple alusión

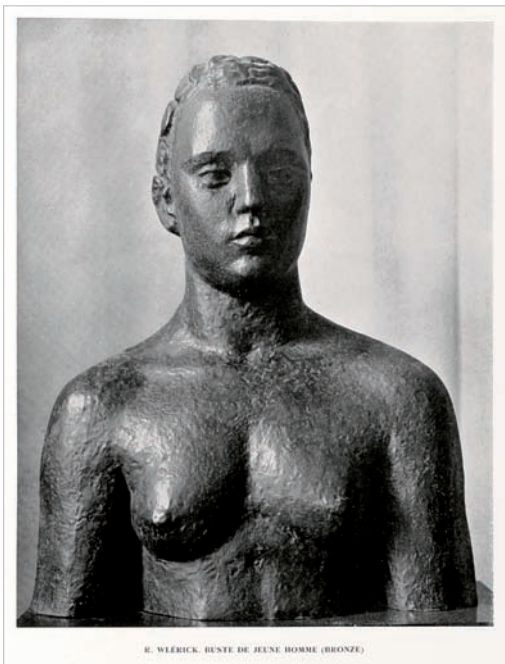


Las figuraciones modernas, el desnudo clasicista. Ilustraciones pertenecientes al artículo de Martinie en *Art et Décoration*, Ref. en nota 8: a) A. Maillol, Nu, p. 234; b) R. Contesse, Nu, p. 235; c) Janniot, Torse, p. 236.

ejemplarizante a las otras artes, a las inequívocamente modernas: pintura y arquitectura. Se trata, en definitiva, de una negación de la escultura, otrora el centro de su interés y, como vimos, considerada por la crítica conservadora donde cabe encuadrar a Martinie, como más firme serena y valiosa que la desorientada pintura; una escultura que, por otra parte, finalizada la ocupación alemana desaparece de la noche a la mañana en el nuevo panorama artístico abierto tras la posguerra. Mucho antes, en 1932, Martinie se ocupa de un desaforado proyecto monumental típico de los años 30 por su ambición de pomposa trascendencia nacionalista —documento que vendría a complementar el apartado anterior dedicado al género monumental—, en esa ocasión el crítico ofrecía netamente la postura que le caracterizó durante entreguerras. En *Un agrupamiento de escultores*, Martinie comenta un proyecto del arquitecto Henry Favier para la rotonda de la *Defense* en París: *“Monumento al Genio francés (...) que se elevará como una llama que atestigua el alcance prodigioso de una época y de una civilización.”*, en palabras de su autor, que compara la empresa propuesta, por su envergadura y alcance moral, con las antiguas catedrales. Para llevarlo a cabo concitaría el esfuerzo de los más grandes escultores vivos: *“Abbal, Arnold, Belmondo, Jean Boucher, Contesse. Costa, Dejean, Despiau, Drivier, Guénot, Gimond, Jeanniot, Maillol, Malfroy, Navarra, Niclausse, Parayre, Poisson, Pommier, Pompon, Mlle Poupelet, Wlérick y el orfebre G. Lacroix. / Es decir veintidós escultores, o asimilados, que representan más o menos todas las tendencias de la estatuaria contemporánea.”*⁸ Las tendencias que quedaban fuera del llamativo “más o menos”, eran todas las modernas no fielmente figurativas, pero por lo demás Martinie enumera a buena parte de los escultores y escultoras de que debe ocuparse un estudio como el presente, pues todos ellos en mayor o menor medida gozaron de gran reconocimiento en la época y contaron con artículos y reseñas en las revistas.

8 A.-H. Martinie: *Un groupement de sculpteurs*; *Art et Décoration* agosto 1932, p. 233-240, 9 ilustr., p. 233

El conservadurismo de la propuesta monumental es abrumador así como la grandilocuente ingenuidad de su promotor. Se trata, no obstante de un proyecto muy ilustrativo de la consideración monumental que se iba a fraguar a lo largo de los años 30 y que avalarían los poderes públicos, consideración caracterizada precisamente por lo desaforado de las escalas que se preferían y por la dimensión ideológica y propagandística que implicaba. Martinie, desmarcándose levemente de algunos extremos de la propuesta, aprovecha la ocasión para saludar un proyecto que recuperaría la vieja función de la escultura, tal y como vimos también defiende en su texto de 1947: *“El proyecto de Favier, no sólo ofrece a la escultura un papel considerable -lo que es muy notable hoy- también recurre oportunamente a géneros muy caídos en desuso: el alto relieve y el bajo relieve de grandes dimensiones, que creeríamos hoy abolidos, Los estatuarios de hoy, a consecuencia de las circunstancias, pero también por gusto, se entregan casi exclusivamente a la figura aislada y al busto; raros son los que abordan el grupo, más raros aún aquellos a los que tienta el ‘cuadro de de piedra’. / No gustaría pues, verlos emplearse en problemas nuevos -nuevos para su actividad, pero viejos como la estatuaria monumental misma, a la cual muchos de ellos manifiestan una admiración que diríamos de principio, mucho más que, desgraciadamente, basada práctica.”* Este proyecto no se llevó a la práctica aunque la ley del 1 por ciento para obras institucionales aprobada en 1936 permitirá sobradamente esa recuperación del relieve y la escultura monumental asociada a la arquitectura que demanda aquí Martinie. Su visión de la escultura queda ahora más correctamente expuesta que con su texto algo oportunista de 1947, sobre todo porque entre los escultores concitados por Favier, a los que Martinie alaba en el artículo, están la mayor parte de los considerados pertenecientes a la Bande à Schnegg y muchos de los hacedores de *“esa muchedumbre de mujeres de pie avanzando...”* De nuevo, y ahora en un texto plenamente inserto en la época tratada, se identifican sin lugar a dudas los géneros escultóricos característicos del momento: *“Los estatuarios de hoy, (...) se entregan casi exclusivamente a la figura aislada y al busto; raros son los que abordan el grupo, más raros aún aquellos a los que tienta el “cuadro de de piedra” (relieve)”* Quede con esto establecido el predominio del retrato (busto) y del desnudo (figura), aunque habría que puntualizar que el relieve estaba justo en ese momento y hasta la guerra, viviendo un gran resurgir del que las figuras de Janniot o los hermanos Martel ya nos han dado buenas muestras.



Las figuraciones modernas, el busto. Robert Wlérick, *Jeune Homme*. Ilustración perteneciente al artículo de Martinie en Art et Décoration, Ref. en nota 8, p. 239

La conflictiva ubicación de la escultura de tradición.

Con todo, fuera oportunista o sincero su cambio de parecer, la crítica de Martinie a la orientación naturalista de los presupuestos de la Bande à Schnegg, el peligro de academicismo implícito en su tendencia a la fidelidad figurativa, sorteado por algunas de sus personalidades, Despiau, Wlérick o Poupelet citaba el crítico, pero manifiesto en tantos escultores de la época de entreguerras, puede muy bien mantenerse. La apuesta consciente y persistente en los mejores artistas del grupo, por una escultura despojada de aditamentos, simplificada al máximo, una escultura intimista y antimonumental en el sentido de no retórica, de callada y estática, su manifiesto interés por períodos arcaicos de diversas culturas, dirigía sus pasos por sendas propias de la modernidad. De hecho, ellos se consideraron sin duda pertenecientes a la modernidad artística, pero su completo aislamiento de los debates de las vanguardias a las que rechazaban - pero con las que perfectamente pudieron haberse dado puntos de encuentro como ocurriría con Maillol y sus vínculos nabis, o con sus amistades y ganado respeto entre

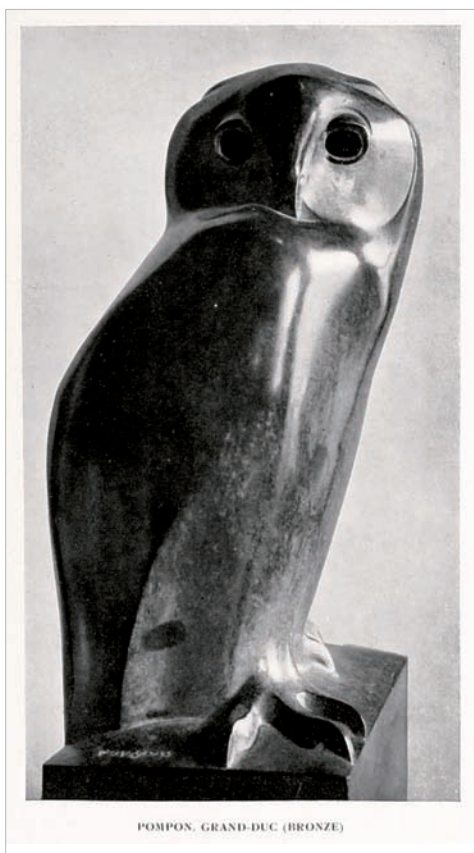
los artistas más avanzados-, provocaron un indudable anquilosamiento incluso entre los mejores de ellos que ofrecerán lo esencial de su obra en los años 20, pero, sobre todo, entre tantos seguidores y coetáneos no pertenecientes al grupo que repetirán fórmulas de retrato y desnudo hasta la saciedad, siempre con la misma afectada simplificación de volúmenes, siempre con los cortes caprichosos a que se refería Martinie, siempre bañistas y torsos femeninos que en los años 30 se reconvertirán mediante una radicalización de estereotipos formales y retóricos en nuevas deidades pletóricas y mucho más a menudo masculinas. No es, pues, de extrañar que tal ambigüedad haya llevado a la crítica posterior y a los historiadores a soslayar un episodio artísticamente relevante como el de la Bande à Schnegg y a una serie de escultores que merecen atención y aportan algunos de los mejores momentos de la escultura figurativa de la época.

En uno de los pocos textos actuales encontrados sobre el grupo de Schnegg, perfectamente extrapolable a todos los escultores de figuración moderna a que nos estamos refiriendo indistintamente por el momento, su autor P. Roudié da una visión clara de esta ambigüedad respecto a su adscripción moderna, tanto de los propios escultores como de la recepción de su obra: *“Esto (su escultura simplificada, etc.) habría podido conducirles hacia el cubismo o la abstracción, pero no se dejaron tentar por las aventuras vanguardistas, a pesar de que se querían y se decían ‘modernos’ no les sonrojaba inscribirse en una tradición en la que ellos veían riqueza y las posibilidades de renovación. Esto hizo que Apollinaire, después de haberles alabado mucho, les abandone para sostener a los renovadores que querían revolucionar el arte hasta en sus fundamentos y que con el paso del tiempo, ciertos historiadores les distinguan mal de los otros escultores figurativos de la misma época e incluso de esos ‘pompiers’ de los que se creían tan alejados.”*¹⁰ Al margen de la discusión sobre la relevancia o no de esta clase de escultura para la historia del arte del siglo XX, discusión, por otra parte, ideológica y teñida desde el punto de vista del “modernismo” de un utilitarismo evolucionista rechazable pues no se puede juzgar el arte por su capacidad de influencia ni por su capacidad de supervivencia en el tiempo, lo cierto y lo que aquí interesa más, es que su repercusión en las revistas de la época, incluidas las que se vinculaban a la modernidad representada por los independientes de la Escuela de París como *L'Amour de l'Art* o *L'Art Vivant*, fue extraordinaria y que a pesar de la sorprendente pero justa afirmación de Martinie en el sentido de que buena parte de esa escultura no logró representar a su época por ser simple escultura de moda y nueva academia, la de los mejores de sus representantes si debe ser recuperada y resituada en la misma época del pos-cubismo, del surrealismo y del arte abstracto, pero también de la Vuelta al orden y de los realismos; estéticas todas ellas finalmente aceptadas como manifestaciones de uno de los períodos más complejos del arte, la cultura y la política contemporáneas. Por otra parte, tampoco en el resto de Europa surgen demasiados artistas escultores de la misma generación del grupo joven de Schnegg con el interés de un Despiau o un Wlérick.

Clasificación de las figuraciones y su distribución en el estudio. Como ha sido posible comprobar con estos textos de Martinie y podrá hacerse igualmente con críticas de otros autores consignadas en la parte dedicada a los artistas de la Bande à Schnegg, el episodio representado por los escultores de este grupo, fue muy influyente y ejemplar para generaciones más jóvenes y para la definición del gusto figurativo moderno de la época. Sus razones estéticas fueron las mismas que guiaron a todos los escultores figurativos que rechazaron tanto la academia como el romanticismo rodiniano; su afán clásico, perfectamente compatible con los demás colegas de las décadas de entreguerras; su interés por algunos de los tres géneros característicos de la creación escultórica figurativa de taller de la época: retrato, desnudo o animalística, igualmente compartido por los demás escultores. Por lo tanto, los más destacados escultores de la Bande à Schnegg se van a tratar por separado y de forma extensa en la parte del estudio dedicada a presentaciones monográficas de los más relevantes escultores de entreguerras, justamente a continuación del otro polo del clasicismo sereno típicamente francés, de Aristide Maillol que como muy bien indicaba Martinie se erige como personalidad única y de algún modo modelo inalcanzable de una rara y muy original modernidad. Allí aparecerán, como es lógico, consideraciones estéticas que completarán y precisarán en obras y artistas determinados las que en este momento se dan como generales y básicamente aplicables a todos los escultores de figuración

moderna del periodo. Es precisamente a esos otros escultores, a los no encuadrados en la *Bande à Schnegg*, a quienes se va a presentar poco más a continuación de manera conjunta y breve, destacando a título de ejemplo algunas personalidades particularmente representativas pues su número impide una dedicación tan detallada como la elegida para los componentes del grupo de Schnegg.

Pero antes de entrar en tal presentación es necesario compartimentar un campo de creación como el de las figuraciones escultóricas de entreguerras producidas en París, amplísimo. Aunque no es posible establecer clasificaciones netas entre los escultores que responderían a la denominación de figuración moderna que estamos utilizando, se va a intentar a continuación ensayar una distribución que permita manejar el notable número de individualidades que hicieron de esta clase de escultura la más solicitada por crítica y público, por los salones y por las revistas. Dejamos al margen a la generación de los maestros situados entre Rodin y los más jóvenes ahora presentados, una generación intermedia representada por Maillol, Bernard y Bourdelle, de gran individualidad y fuerte presencia en entreguerras, que serán tratados en la parte de monográficos del estudio.



Las figuraciones modernas, animalistas. François Pompon *Grand-Duc*; ilustración perteneciente al artículo de Martinie en *Art et Décoration*, Ref. en nota 8, p. 240.

Situáramos en primer lugar el grupo más numeroso constituido por los escultores franceses, y no solo por razón de su nacionalidad sino por la gran coherencia estética que los une por encima de sus diferencias estilísticas personales, coherencia asimilable a una categoría estética que empleará a menudo la crítica de la época aludiendo con ella a un carácter nacional que hundiría sus raíces en distantes manifestaciones del arte francés: la gracia, que se presenta como un carácter común a esas obras. A este grupo de escultores franceses pertenecen, por una parte, los componentes de la *Bande à Schnegg* —citemos algunos: Despiau, Wlérick, Poupelet, Arnold—, que, insistimos, serán estudiados en la parte dedicada a monográficos, justamente a continuación de la generación intermedia representada por los tres grandes maestros antes citados, y por otra, un dispar conjunto de escultores que a continuación trataremos de identificar bajo la perspectiva común de los géneros practicados por todos ellos: el desnudo y, aunque más ocasionalmente, en muchos casos el retrato o la animalística. En realidad la unidad estilística y temática de todos estos escultores franceses, su común interés por la vuelta al clasicismo en términos de mayor o menor arcaísmo o simplificación formal, no permite diferenciar a los que en algún momento se encuadraron con Schnegg y los que no, incluso hay que afinar y conocer bien estas obras para hallar diferencias de fondo entre las distintas generaciones de estos artistas nacidos, sin embargo, en algunos casos con diferencias

de cerca de 25 años. La unanimidad en la decisión clasicista de la escultura moderna figurativa desarrollada por artistas franceses supone de hecho un rasgo muy específico del desarrollo de la escultura en la época que no coincide en absoluto con lo que coetáneamente sucede con la pintura de figuración equivalente¹¹.

Un subgrupo grupo básicamente asimilable al anterior pero diferenciado por razón del género escultórico

11 En el caso de la pintura resulta difícil hallar un nexo estético, un rasgo común, que vincule a los artistas pintores franceses y los diferencie, por ejemplo, de los extranjeros residentes en París como, por el contrario, es inevitable hacer en el caso de la escultura; tanto es así que muchos críticos usaron el término Escuela de París indistintamente para franceses y para extranjeros, pues no hallaban rasgos que permitiesen asociaciones estilísticas fuera de la gran libertad expresiva con que cada artista asumía sus representaciones figurativas.

que ocupa a sus artistas, podría estar constituido precisamente por los escultores más expresamente dedicados a la escultura animalista, la mayor parte de ellos igualmente franceses como el interesantísimo Pompon, pero otros extranjeros como Hernández; hay sin duda autores que destacaron al tiempo en la escultura de figuras y en la de animales como Jane Poupelet perteneciente al grupo de Schnegg o el citado Mateo Hernández, a su vez encuadrable en la Escuela de París, pero en el género animalista fue más corriente una dedicación prácticamente exclusiva.

Finalmente, y siempre dentro de la escultura de clara raíz figurativa y no directamente vinculada a las vanguardias, puede establecerse un grupo claramente diferenciado del primero que estaría constituido por el variopinto grupo de la Escuela de París, por los muchos escultores y escultoras extranjeros afincados en París que, salvo los conocidos maestros del cubismo, a pesar de mantenerse en la figuración y los géneros tradicionales del retrato o el desnudo no guardan como en el caso de los franceses ninguna uniformidad estilística ni se les puede asociar mediante un común denominador como el clasicista, tan válido para los franceses. Al igual que en el caso de los pintores de la Escuela de París, las figuraciones se diversifican entre ellos en maneras muy personales y en ocasiones francamente alejadas de cualquier reminiscencia de la antigüedad greco-latina o de una mimesis realista; sin embargo, en lo que si coinciden con sus mesurados colegas franceses es, ya que su raíz es al fin figurativa, en los motivos y los géneros que tratan. Seguiremos pues a continuación tal esquema en dos bloques: escultores franceses y escultores de la Escuela de París, con el elemento en algunos casos compartido del género animalista, para distribuir el comentario y presentación de los escultores de figuración moderna presentes en el París de entreguerras.

La escultura de figuración moderna francesa. Algunas personalidades.

Entre la multitud de escultores activos y reconocidos en la época aludidos en el primero de los grupos establecidos y no vinculados expresamente a la Bande à Schnegg, vamos a detenernos en unos pocos autores no tanto por ser más apreciables que otros, como por valorarlos como muy representativos de las estéticas realistas francesas y sus géneros, al tiempo que por contar entre los mejor representados en las revistas del período como consecuencia del unánime reconocimiento que entonces se les otorgó. En esta elección se ha establecido, además, una pequeña clasificación transversal que afectaría igualmente al resto de la escultura de figuración moderna. Distinguimos por una parte una serie de escultores que podrían denominarse como profesionales al antiguo modo, en el sentido de estar disponibles para cualquier encargo de cualquiera de los géneros de la escultura: monumento, decoraciones, figura, retrato relieve, etc.; y por otra, aquellos que eligen, como los pintores, campos de acción más limitados, generalmente las especialidades digamos muebles o de interior: figura exenta, retrato, animalística. Entre los primeros hay grandes monumentalistas y decoradores pero lo que les diferencia de los monumentalistas más tradicionalistas o próximos a la academia que tuvimos ocasión de revisar en el anterior apartado es precisamente su utilización de la figura, del desnudo femenino más concretamente y en todo caso su aspiración clasicista moderna, de un carácter extrovertido y comunicativo que se manifiesta incluso por encima de las retóricas y los gigantismos monumentales; en cuanto a los segundos su interés por la forma pura desarrollado generalmente a través de la representación femenina, deriva en un afán intimista y en una muy moderna actitud artística de persistente búsqueda de taller y de reflexión y depuración sobre unos modelos voluntariamente limitados.

Hay que insistir en que los tres escultores que a continuación se presentan como excelentes representantes, junto a los del grupo de Schnegg, de lo que hemos calificado como auténtica renovatio clasicista francesa del siglo XX, no agota ni mucho menos la larga lista que escultores muy reconocidos y con presencia en las revistas, que la época ofrece.



Pierre Poisson, *Monumento a la victoria y a los caídos de Le Havre*, 1922-1924. Imágenes de una crónica de su inauguración en: *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 2º semestre 1924, *Le Bulletin de l'art*, pp. 216-217.

Clasicismos monumentales. Pierre Poisson. De la misma generación que buena parte de los artistas de la Bande à Schnegg son algunos escultores que como Albert Pommier o Pierre Poisson asimilaron con una naturalidad procedente de la tradición ornamental propia de la escultura tradicional y de los oficios, las formas de figuración modernas a las que otros artistas más implicados en la carrera oficial, como los monumentalistas que ya hemos tratado, se mostraron más renuentes. Ambos escultores junto a, destacadamente, otros dos colegas generacionales encuadrados en el grupo de Schnegg: Léon Drivier (1878-1951) y Louis Dejean (1872-1954) -autores que se presentan en la parte correspondiente al citado grupo- conforman un conjunto estéticamente muy compacto y característico, que podría en primer lugar distinguirse por su capacidad igualmente notable para la gran escultura monumental y de ornamento -para las retóricas heroicas o las grandilocuentes alegorías poéticas-, que para la escultura de interior, las figuras femeninas más intimistas e incluso el busto, géneros donde se refugió el clasicismo más consciente de su propio significado estético en la época. El propio Pierre-Marie Poisson (Niort 1876 - París 1953), escultor en quien se va a ejemplificar por el momento esta vía figurativa, manifestaba, ya terminada la Segunda guerra mundial, una concepción de la escultura que cualquiera de los escultores citados, entre otros muchos, podrían suscribir: *“Me parece necesario decir que la turbación espiritual en que se debaten los artistas de hoy proviene en la mayor parte de los casos, sino en todos, del hecho de que desde hace mucho tiempo se descuida y desconoce una verdad social y humana. Esa verdad consiste en que la obra de arte solo encuentra su objeto y su cumplimiento en la renovada alegría que reporta a los hombres, al mayor número posible de hombres... / Conviene en primer lugar que el artista deje de considerarse como un ser a parte. Somos en primer lugar artesanos, nuestra labor es en sí misma recompensada por la alegría de vivir del más bello oficio. (...) / Esta tarea pone a los artistas en presencia de la gran tradición de todos los tiempos, aquella en que la escultura, sin renunciar totalmente a la obra aislada, encuentra en su unión con la arquitectura sus más perfectas realizaciones, las más grandiosas, las más conmovedoras y, por esta razón, las más accesibles al pueblo.”*¹² Esta declaración está contenida en el primer diccionario sobre escultura contemporánea aparecido tras el período de entreguerras *“Escultores de nuestro tiempo”* (1946) en el que Maillol, Despiau, Dejean, Poisson, Janniot, Niclausse, Belmondo, etc. Encuentran aún un lugar relevante que pocos años después, por ejemplo, en el *“Diccionario de la escultura moderna”* publicado en Fernand Hazan en 1960 habrán perdido por completo, desapareciendo muchos de ellos de sus páginas o reduciéndose a escuetas reseñas. Por el momento, Jacques Baschet transcribe en 1946 las reflexiones de Poisson con la que se muestra en pleno acuerdo: *“De esta declaración retengamos la condena del hermetismo en el arte”* y le concede un lugar preminente en la escultura francesa.

¹² Pierre Poisson en Jacques Baschet: *Sculpteurs de ce temps* (Diccionario de escultores franceses); Bobigny 1946, citado en www.sculpture1940.com/bio/poisson.htm

Poisson estudia en la prolífica, para la escultura figurativa moderna, École des Beaux-Arts de Toulouse y tras aprender el oficio en talleres profesionales, logra una estancia en la suerte de Prix de Rome menor que era la estancia en Ville Abd el-Tif de Argel. En 1926 H.-A. Martinie presenta el primer artículo monográfico que se le dedica entre las revistas documentadas. En *“Pierre Poisson”* se destaca en primer lugar el interés manifestado por el propio artista de llegar con su obra a las gentes, de dotarla de una dimensión colectiva. Desde 1924 se ha convertido sobre todo en el autor de un monumento a los caídos sobre el que se habrá de cimentar su fama hasta el presente y Martinié se aplica, efectivamente, a glosar en términos de máxima alabanza al *Monumento a los muertos y a la victoria* de Le Havre, en el que ve todas las virtudes de una modernidad firmemente asentada en los valores imperturbables de la tradición escultórica: *“Poisson tiene razón. Es la admiración colectiva lo que sostiene las grandes obra, aún más en arte que en literatura. Esta comprensión de las relaciones entre la obra y el público debía naturalmente conducirlo a la estatuaría monumental. Poco discernible al comienzo de su carrera, esta tendencia se convertirá en elemento esencial de su bello monumento de Le Havre; constitue su armadura espiritual y le vincula directamente a la tradición francesa.”*¹³ Su reconocimiento para este monumento llega hasta la afirmación de que *“después de Rude no se conoce en Francia, en el orden monumental, obra tan importante”* como el enorme bloque tallado de una Victoria que guía bajo un inmenso manto diversas alegorías patrióticas, y que tras su milagrosa pervivencia a la destrucción de la ciudad en la Segunda guerra mundial aumentó su fama hasta ser considerado como uno de los dos o tres monumentos de guerra franceses más representativos de este subgénero estatuario. Pero Martinie quiere dejar claro que está hablando de un escultor polifacético, aunque especialmente dotado de sentimiento y comprensión tanto monumental como ornamental y cita sus relieves en la Exposición de 1925 (fuente en la Cour des Métiers) y otras obras de función decorativa (En 1937 Poisson habrá de sumar al género ornamental una de sus obra más célebres, uno de los dos grandes bloques tallados en todo su perímetro que flanquean el estanque del Palais Chaillot de la Exposición Universal, la alegoría *Jeunesse* que dialoga con su pendant *La Joie de Vivre* de Leon Drivier)



Pierre Poisson y la decoración escultórica: a) Relieve en el buque Normandie, 1935, en Louis Cheronnnet: Normandie; Art et Décoration 1935, pp. 214-283, p. 259, ver nota 15; b) Bloque de altos relieves *La Jeunesse*; 1937-1939; Palais Chaillot, Exposición Universal de 1937.

Poco después Robert Rey, un crítico especialmente beligerante en su posición conservadora, que al pasar los años se implicaría en posiciones estéticas características del fascismo¹⁴, dedica otro extenso artículo aparecido en *L'Amour de l'Art* a alabar las virtudes profesionales y la moderación clásica del escultor, del que describe diversas vertientes de su producción poniendo de manifiesto su dominio de los géneros escultóricos: monumento, ornamentación arquitectónica, figura clasicista autónoma, retrato, relieve,

13 H.-A. Martinie: *Pierre Poisson*; **Art et Décoration** septiembre 1926, p. 79

14 Robert Rey es autor de monografías muy profesionales y apreciables que aún pueden hallarse en el mercado editorial y también de textos polémicos como a los que ahora nos referimos. Antes de la guerra publicaba “Contra el arte abstracto” (Robert Rey: **Contre l'art abstrait**, Flammarion, París 1938) que actualizará en 1957 incluyendo por ejemplo a Pollock. Durante la ocupación se alinea plenamente con el gobierno de Vichy -a pesar de haber desempeñado cargos públicos con el socialista de Leon Blum- y despliega sus tesis más radicalmente antimodernas, alabadas por el periódico fascista *Je Suis Partout*, en Robert Rey: **La peinture moderne ou l'art sans métier**, Presse Universitaires de France, Que Sais-je, París 1941

medalla. Aunque, desde luego, concede una especial relevancia al monumento de Le Havre, llama la atención su decisión de ilustrarlo exclusivamente con bustos y medallones cuando la fama del escultor se había asentado ya en aquellas obras monumentales, descubre así una dimensión de la escultura de Poisson menos conocida y especialmente grata a *L'Amour de l'Art*, revista poco dada a ilustrar la gran escultura monumental si es que los escultores podían ofrecer géneros más autónomos. Y, efectivamente, los bustos que se ofrecen pertenecen plenamente a la estética más característica del nuevo clasicismo moderno que ocupa a los escultores franceses, y la vehemencia dinámica masiva y grandilocuente de los grandes grupos públicos monumentales o decorativos, se vuelve estatismo y moderación reconcentrada que halla indudablemente un ejemplo estético a seguir en Despiau y el sentimiento clásico imperante entre los de Schnegg –Poisson coincidió en el taller de Barrias de la École des Beaux-Arts de París con Despiau y Arnould- presentando un afán de síntesis y búsqueda de los valores plásticos muy propiamente moderno del que a menudo carecen sus obras de carácter público. Estas, como en el caso de los autores citados junto a él más arriba, estaban más imbuidas de tradición y sobre todo adaptadas a la función establecida para el género de que se tratase: elocuencia impostada y convenida si hay que homenajear a los caídos o dulzura amable de innumerables desnudos femeninos estandarizados y almidarados si hay que acompañar la vida mundana del paquebote¹⁵ o de la exposición universal; aunque todo ello bajo unas formas netas solo posibles gracias a las transformaciones modernas.



Pierre Poisson en *L'Art et les Artistes*, 1930, Ref. en nota 16. a) Primera página del artículo con la imagen de la *Victoria* del Monumento de Le Havre; b) *La Seine*, estatua para el buque *L'Ile de France*, 1927, p. 53; c) *Buste de Marcelline G.*, c. 1930, p. 55.

La tercera de las revistas donde era de esperar alguna dedicación a un escultor como Poisson, *L'Art et les Artistes*, se aplica a ello al cabo de otros dos años bajo la importante firma de Ernest Tisserand. “*Pierre Poisson*” (1930) se abre con una vista del modelo de estudio de la *Victoria* de Le Havre y una introducción felicitándose por el gran momento de “esta escuela joven de escultura que constituye hoy una de las más sólidas fortalezas del arte francés.”, también por los trabajos que sobre tal escuela están apareciendo, muy destacadamente los de Martinie. Quiere evitar, sin embargo agrupar a estos artistas bajo grupo o escuela alguna pues ni actúan juntos ni en muchos casos se conocen siquiera, son grandes personalidades individuales vinculados por similares ideales. “*En realidad hay a nuestro alrededor algunos escultores de un talento muy puro, nacidos por las mismas fechas, y que corren el peligro de adquirir un lugar tan importante*

¹⁵ Poisson colaboró entre otras con una estatua femenina alegórica de río Sena en el paquebote *Ile de France* (1927) y, junto a Drivier, Pommier y Delamarre participa con dos grandes bajorrelieves en estuco dorado, en la decoración de la sala-comedor del Normandier (1935), suntuosa y monumental sala principal del trasatlántico. Se habló de ello algo más arriba en la parte dedicada a A. Janniot.

en la historia del arte francés como los incomparables maestros de nuestro siglo XVIII: Pigalle, Bouchardon, Lemoyne, Falconet... / Entre los escultores de este renacer, Pierre Poisson es uno de los más prominentes. Sin que se pueda decir que sea uno de los teóricos de este casi grupo, de esta especie de escuela, hay que reconocer que pertenece a la rara categoría de artistas que saben siempre lo que hacen, por qué lo hacen, (...)”¹⁶ Como Robert Rey en *L'Amour de l'Art*, artículo al que se remite compartiendo reflexiones y conclusiones, destaca la variedad de las vertientes en que Poisson desarrolla su escultura, su dedicación reciente al retrato, su ya mítico monumento de Le Havre, las figuras, el arte religioso, la medalla, etc. Vauxcelles, a su vez, se hace eco en 1931 de la opinión de Tisserand, al compartir su afirmación de que Poisson constituiría un centro sobre el que pivota la gran escuela escultórica francesa del momento, aunque con su habitual gusto por la ironía considera inadecuado aconsejar a un plástico abandonar el desbastador por la pluma. Estos comentarios pertenecientes a la breve entrada que él dedica a Poisson en “*La escultura moderna*” (1931) abunda en el carácter multifacético del artista, que es capaz de ser renovador como demuestra la absoluta novedad de las soluciones monumentales de la Victoria de Le Havre – “(*La prensa artística hubo de emplearse a fondo para hacer comprender a la municipalidad que estaba en presencia de una obra maestra.*)” afirma el crítico recordando la sorpresa e incompreensión con que en un primer momento fue recibida la obra-, y gusto decorativo manifestado “en las figuras alegóricas para el trasatlántico Ile de France donde Poisson se revela el más fiel discípulo de la tradición decorativa francesa.”¹⁷

Una escultura más intimista y de interior: muchachas y retratos.

Queda así ilustrada una característica de la mayor parte de la escultura figurativa moderna francesa, su carácter fuertemente profesional y ajeno a toda especulación más allá de las caligrafías estilísticas de cada artista. Los géneros, los motivos e iconografías, el carácter de las alegorías admitidas, su sentido público de reafirmación de los ideales compartidos y oficiales, eran asuntos establecidos sobre los que solo pequeñas variantes y originalidades cabían. Igualmente, el carácter profesional de escultor debía capacitarle para desenvolverse por igual en muchos terrenos sin establecer jerarquías entre situaciones indudablemente más convencionales como los ciclos decorativos, o los momentos de más pura y personal búsqueda artística como solía ser el campo de la figura y el retrato; la virtud del escultor no estaba en la constitución de lenguajes inconfundibles o de originalidades estéticas como en los pintores, sino en adaptar la propia personalidad a las demandas de los diversos géneros escultóricos aportándoles un razonable grado de novedad y originalidad sin perturbar la línea ininterrumpida de la tradición. Pocos como Maillol, Pompon o, en menor medida, Despiau, Wlérick y Poupelet llegaron a poder o a querer, elegir sus temas y a ceñirse con la misma entrega, por otra parte, perfectamente admitida entre los pintores a los hacía muchos años que no se exigía hacer pintura de género: de historia, religiosa, mural, etc., a una obra absolutamente personal en todos los aspectos.



Henri Parayre: *Femme et enfant*; en: Léon Werth: *Le XXV^{ème} Salon d'Automne*; *Art et Décoration* 2^o semestre 1928, pp. 161-192, en p. 176.

Entre estos escasos escultores que quisieron y pudieron limitar sus intereses, sin por ello dejar de ser muy reconocidos, figuran algunos de una generación más joven que la del grupo de Schnegg o de Poisson, que se centraron completamente en la figura y el retrato, descuidando el monumento o la ornamentación de arquitectura. Auguste Guénot, Marcel Gimond, Henry Parayre, representan el gusto por una escultura

16 Ernest Tisserand: *Pierre Poisson*; *L'Art et les Artistes* n° 111 noviembre 1930, pp. 52-57, 10 ilustr., p.53

17 Louis Vauxcelles: *La sculpture moderne*; C.C.V.I.A. París 1931; en: www.sculpture1940.com/bio/poisson.htm

más intimista y de interior que llenó los salones de la época, como demuestra la constante presencia de cualquiera de los artistas citados en las crónicas de salones de las revistas, y que llenan también las salas de subastas actuales. Siendo todos ellos interesantes, vamos a centrarnos en los que tal vez mejor representaron determinados gustos de época y de los que, al mismo tiempo, más se ocuparon las revistas del momento. Los dos primeros citados, Guénot y Gimond, pueden caracterizarse respectivamente por continuar en entreguerras líneas abiertas por los dos grandes maestros de la reacción neoclasicista antirodiniana surgida a lo largo de las dos primeras décadas del siglo; el primero puede muy bien ser considerado discípulo estético de Joseph Bernard y el otro, seguidor de Maillol; y aunque esto parece algo muy natural dada la fuerte personalidad artística de esos dos maestros de preguerra, se trata en realidad de los únicos escultores a los que expresamente se puede aplicar este parentesco con dichos maestros.



Auguste Guénot. Grupos escultóricos para la Ópera de Marsella, Ref. en nota 21, pp. 124 y 125.

Galantería y bellos materiales en Auguste Guénot. Auguste-Marie Guénot (1882-1966), de quien no han podido obtenerse otros datos que los presentes en los artículos de la época que, en el caso de este artista, no aportan notas biográficas, representa una vía clasicista de tono galante y amabilidad refinada ciertamente muy anclada en la tradición francesa y los gustos decorativos. Así lo va a apreciar unánimemente la crítica que se afana en primer lugar, como en otros casos, por dejar clara la modernidad inherente a semejante elección. En un artículo ilustrado con las estatuas de desnudos femeninos tan características del autor, con muchas tallas en maderas nobles de acabados pulidos -las que le dieron fama en la técnica de la talla directa-, Robert Rey, tras atacar al academicismo¹⁸, establece una lista y una genealogía de modernidad clasicista libre, sin embargo,

de toda tendencia académica: Despiau, Bourdelle, Joseph Bernard y también Guénot, al que califica significativamente de discípulo de este último¹⁹. Joseph Bernard, como se verá en el apartado a él dedicado más adelante, es un autor de gran originalidad que representa una vuelta al clasicismo más amable, al que, sin renunciar a un despojamiento plástico que sintetiza la forma, no implica asumir ningún arcaísmo ni renunciar a un dinamismo elegante. Además Bernard es uno de los pioneros de la talla directa. Esta herencia es recogida en su totalidad por Auguste Guénot que se hace célebre con sus tallas en madera y sus figuras preciosistas de ritmos contenidos muy elegantes y de formas alargadas. Auguste Guénot, tan distante de la sensibilidad actual y de hecho prácticamente solo recordado en los catálogos de subastas y las guías de escultura pública parisinas, pues participó destacadamente en las decoraciones de 1937, fue un artista que acertó a encauzar con su obra el gusto de la sociedad mundana de los años 20 parisinos, no mediante grandes decoraciones o monumentos como los artistas que hemos presentado hasta ahora, sino con figuras más discretas y autónomas, casi siempre femeninas y destinadas a interiores. Los grupos *La danse* y *Jeu d'amour* (1925), aunque bronce, son buen ejemplo del carácter de su obra y

¹⁸ Se trata de un argumento repetido que permite situar en la modernidad a estos escultores que desde otros puntos de vista podrían pasar como muy próximos a la academia.

¹⁹ Robert Rey: *Auguste Guénot*, *Art et Décoration* marzo 1926, p. 81



Auguste Guénot: *Danseuses*, modelo en escayola de 1925. a) en L'Amour de l'Art, Ref. en nota 25, p. 53; b) *Danseuses* formando parte de un amueblamiento: Eugène Printz: *Cabinet d'un bibliophile*, en A.-H. Martinie: *Le XVIIIe Salon des artistes décorateurs*; Art et Décoration 1er semestre 1928, pp. 161- 185, p. 183.

muy alabadas en la época. Destinados al vestíbulo de la Ópera de Marsella²⁰, en ambos casos se trata de composiciones constituidas por un estilizado desnudo femenino y un niño que recupera la figura del amorcillo rococo. En ellos su clasicismo versallesco que la crítica de la época relaciona unánimemente con Jean Goujon se manifiesta con especial claridad: nada de los rotundos volúmenes que ocupaban a los escultores, empezando por Maillol; la liviandad de las figuras elevadas a menudo sobre unos pies en puntillas que apenas rozan la base, o las finas secciones de los miembros sumamente flexibles y delicados, dan un carácter diferenciado y original a las figuras de este escultor.

Guénot tiene su gran momento de reconocimiento mediados los años 20, así lo demuestra su constante presencia en los salones, tanto en los conservadores como en los modernos, los encargos de importancia y su presencia en las revistas de arte, tres de las cuales le dedican artículos monográficos. Es el caso del ya citado escrito por Robert Rey para *Art et Décoration* en 1926 y también el del primero en serle dedicado “*Auguste Guénot*” (1925) presentado en *L'Art et les Artistes* por Tristan Klingsor entre cuyas imágenes se ilustran los grupos de la Ópera de Marsella y algunas tallas en madera. Este polifacético crítico y artista –poeta musicado por Ravel y él mismo músico además de pintor habitual en los salones y afamado crítico– centra su comentario en dos aspectos característicos de la obra de Guénot que pone en relación con las prácticas de la época, lo que confiere a su texto un alcance general. Por una parte, su clasicismo: Guénot, dice, no se remonta tan lejos como otros artistas, sus orígenes hay que buscarlos en la estatuaria de Versalles, la tradición francesa del XVI y XVII, más concretamente en el renacimiento francés de Jean Goujon, y hace referencia a diversas obras, en general grupos o figuras femeninas muy características del artista, alabando su estilización ajena a fórmulas y no opuesta a lo natural, una estilización que evita los ensanchamientos de los miembros tan en boga: piernas alargadas y elegantes, poses de una graciosa torpeza. Critica así, por contraste, tanto las modas arcaizantes como los abusos estilísticos que han impuesto tales “ensanchamientos”²¹. En segundo lugar destaca su vinculación con la talla directa

20 También el maestro Bourdelle realizó una gran obra para este teatro lo que da fe del prestigio alcanzado por Guénot llamado a concurrir en semejante compañía.

21 “Han buscado (los escultores) sus modelos en los arcaicos, en los primeros griegos o en los egipcios. Al mismo tiempo volvían a ese oficio necesario de la talla de los materiales por el propio artista. Se reconocía con razón a los prácticos (operarios). Incluso, llevando las cosas más lejos se preconizaba la talla directa. Todo esto ha tenido sus ventajas. Trabajando él mismo la piedra, el escultor ha sentido mejor la necesidad de ajustarse a las necesidades de la materia y evitar las delgadeces demasiado frágiles. Pero un nuevo cliché ha nacido rápidamente: se han inflado los cuellos, hinchado los tobillos; y todos los habilidosos han creído enseguida que esto era suficiente para destacar en el arte de nuestro tiempo. / El primer mérito de Guénot es justamente haber sabido resistir esta corriente. No desconoce ni la virtud ni la necesidad del estilo, al contrario. Pero no cree necesario ceder al empastamiento de las formas; continúa amando la gracia; se guarda de exageraciones del momento,

y la madera: “Sin embargo, es necesario repetirlo, A. Guénot ha sido hasta aquí sobre todo un maestro de la madera. Ciertamente se prepara antes de acometer la talla con estudios preliminares con el barro. Evita aceptar las alegrías de una improvisación demasiado azarosa.”²² El caso le sirve al crítico para puntualizar los límites de la talla directa criticando el vínculo innecesario que algunos establecían entre talla directa -algo en sí mismo interesante para la crítica conservadora que entendía el oficio como garantía de tradición- y la forma simplificada hasta casi la geometría o las masas brutas y pesadas.²³ Klingsor concluye definiendo bien lo que ofrece Auguste Guénot, lo que garantiza su éxito e inclusión en el salón burgués: “Es el escultor de la adolescencia. La apretada delicadeza de su Baco haría pensar en los italianos del renacimiento antes que en modelos antiguos. Y, a decir verdad, es sobre todo muy nuestro. Esa gracia deliciosa que hallamos en las mujeres de Jean Goujon aflora de nuevo en las adolescentes de Guénot. No se interesa por lo grande o lo severo, se contenta con una obra amable, y esto ya es mucho. Demasiadas cosas feas se presentan hoy como para no estar reconocido a alguien que tiene el coraje de presentar, simplemente, una obra toda llena de gracia.”²⁴



Talla en madera muy característica de Auguste Guénot: *Baigneuse*, 1924, Ref. en nota 21, p. 122, 1ª del artículo.

Lo cierto es que las tallas en madera donde Klingsor cifraba la esencia de la obra de Guénot devienen a menudo obra de tallista que no llega a desprenderse de su carácter artesanal y de los valores decorativos de los bellos materiales. Tal vez por ello, por presentir el carácter profesional de estas apreciadísimas tallas generalmente realizadas en raras y valiosas maderas de ultramar, Gustav Kahn, sin dejar de alabarlas, centra el artículo dedicado al escultor por *L'Amour de l'Art* en 1927, en los valores estéticos y bien franceses de su clasicismo, dando continuidad y desarrollo a los argumentos ya

propuestos desde *L'Art et les Artistes* en 1925, y dejando de lado el asunto de la talla directa. De nuevo Guénot da la ocasión al crítico para explayarse en sus loas a las virtudes del arte francés mantenidas por encima de épocas y diferencias estilísticas, el escritor simbolista, establece una suerte de genealogía de la escultura de espíritu francés. Su origen no estaría en la edad media, sino en el renacimiento, Jean Goujon sería el maestro y a continuación el clasicismo del XVII. En Houdon, dice, se resumen las cualidades de serenidad, pureza y elegancia de lo francés: nunca lo enorme ni lo masivo y pesado, siempre la vida. Continúa destacando a Pajou, Pigalle y Carpeaux para, finalmente, asimilar a la línea clasicista al Rodin de los pequeños grupos escultóricos. “Es la misma línea artística, la vida nutrida de fantasía y de respeto hacia la fantasía de la vida. Guénot pertenece, brillantemente, a esta raza de artistas de un ideal muy elevado. No quieren deber nada al azar, ni a la belleza de la materia, ni al pintoresquismo de la ilusión óptica; rechazan lo demasiado abreviado, las elipsis que dan al monolito un aspecto hierático pero sumario; y cuando se habla de

y esta medida le aparta de todo arcaísmo extranjero, aproximándole a nuestra mejor tradición.” Tristan Klingsor : Auguste Guénot, *L'Art et les Artistes* nº 53 enero 1925, pp. 122 - 126, 6 ilustr., pp. 122-123

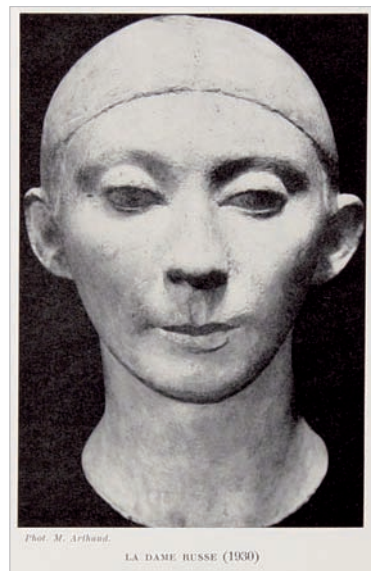
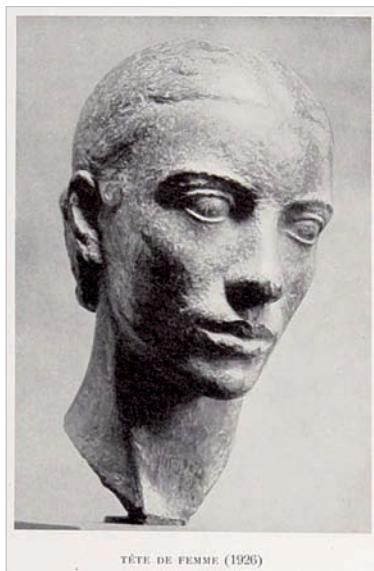
22 Ibidem, p. 126

23 “(La madera será una materia de referencia para el artista) Volverá a ella siempre. Así afirma su gusto por la técnica aplicada a la materia, su gusto por el artesanado. Sin embargo, este tallista en madera no se ha dejado atrapar por la paradoja de la talla directa, tan pujante hoy día. La talla aporta una prudencia necesaria para el escultor, le obliga a evitar ahuecamientos inútiles y a conservar las formas con una grandeza arquitectural. Pero la escultura no es un arte de improvisación; los arrepentimientos o los replanteamientos son cosas imposibles en la talla directa y, sin embargo es lo que permite aproximarse a una realización preciosa y precisa. Es cierto que el barro, que permite toda repetición, conlleva el peligro de la facilidad, pero sus posibilidades son infinitas y es legítimo no privarse de un medio tan valioso. Guénot tiene la necesidad de estudiar la forma en esta materia blanda.” Ibidem, p. 124

24 Ibidem, p. 126

arabesco, no admiten otro que el fundado en la verdad y si de forma verosímil, contiene el estremecimiento de la vida."²⁵ Tras este preámbulo, se describen muchas obras del artista destacando en ellas las virtudes tan francesas puestas por el escritor de relieve -delicadeza, gracia, armonía son probablemente los adjetivos más abundantes- y así, este texto constituye un excelente documento sobre la constante reivindicación de un tradicionalismo artístico nacionalista sostenido desde los medios críticos conservadores pero también, como es el caso, desde los de modernidad moderada, que en la década siguiente se ha de exacerbar. Desde esos mismos presupuestos, Gustav Kahn reflexiona brevemente sobre el desnudo, es decir sobre el género que mejor caracterizaba la escultura moderna de tradición y al que, sin embargo, pocas veces se hace referencia directa en los escritos y aún menos con el término de desnudo: *"Los escultores de esta tradición francesa, de base griega, interrogan pacientemente una figura hasta haberle arrancado su alegría, su sonrisa, el carácter preciso de su gracia y de ese sonreír, y cuando hacen desnudo (muy frecuentemente), crean sobre el cuerpo femenino un esplendor claro, sobrio, estricto, elegante, delicado y perfecto pues su amor por la belleza no omite ningún detalle."*²⁶ Tal vez, imagina Kahn pensando en *La Bacchante à l'Enfant*, de Guénot adquirida por el Estado para el Musée de Luxembourg, *"el arte del futuro no podrá consistir sino en un justo equilibrio entre gracia y potencia."*

Marcel Gimond; arcaísmo y modernidad en el retrato. Esta lectura hecha por la crítica de entreguerras de la escultura figurativa moderna, aunque es profundamente conservadora, no implica al academicismo, que como sabemos todos rechazaban, se trata en realidad de un modo de negar cualquier camino que no se atenga a la tradición, concretamente a la tradición francesa, ya que París es lugar de encuentro y fuertes tensiones y el riesgo de la disolución o de perder la perspectiva de superioridad debida al arte francés, es un peligro muy real. Si Guénot



Marcel Gimond: bustos característicos del artista, Ref. en nota 32, pp. 126 y 127.

era el sucesor de Bernard, en cuya recuperación de la "gracia francesa" supo basar su arte, Gimond, el otro escultor que antes mencionamos, lo era nada menos que del otro gran clasicista, o habría que decir que del gran clasicista, pues su fama en Francia y fuera de ella oscurecía los indudables méritos de otros colegas, de Aristide Maillol²⁷, artista poco dado a seguidores y, como decía Martinie, una figura a parte. Justamente Martinie, como en tantas ocasiones, aclara la relación biográfica de Marcel Gimond con el maestro de Banyuls, según él, Gimond, cuando llega a París acabada su formación en Lyon, visita a Maillol pues hacia él se dirige su admiración juvenil. Este lo anima y le invita a visitarle cuando quiera, pero se considera incapaz de darle ninguna enseñanza; experiencia, aclara el crítico, por la que también pasó Despiau. Maillol siempre será un admirador de su obra en particular de sus bustos, y le recomendará a Renoir, como se verá por aquellos años entregado a la escultura, que ofrecerá un estudio con modelo al joven escultor. Su formación lejos de París, en el sur, como ocurriera con Despiau, su otra gran influencia, o con Wlerick, y como estos, su elección de una carrera independiente, pero además, como también señala Martinie, su ausencia de vínculos con Rodin y la elección de su modelo estético

25 Gustav Kahn: *Auguste Guénot*, *L'Amour de l'Art* nº 2 1927, pp. 51- 54, 4 ilustr., p. 51

26 *Ibidem*, p. 52

27 La presencia de Maillol en las revistas y su influencia en la época se desarrolla ampliamente en el apartado que le corresponde: Capítulo 7; *Aristide Maillol*.

en dos viejos pintores-escultores igualmente ajenos al *gran árbol*, situó, sin duda, al joven Gimond en una interesante encrucijada que Raymond Cogniat, activo crítico ya en entreguerras, describe muy acertadamente en el anti-figurativo “*Diccionario de la escultura moderna*” (1960) de Fernand Hazan: “*La situación de Gimond constituye un caso particular en la escultura contemporánea: revolucionario para el Institut, pasa por tradicional ante los partisanos de la vanguardia; cada clan lo recusa, pero ninguno le ignora, ni le tiene por asunto descuidable y los cubistas, ver los abstractos, no son hostiles a la idea de exponer sus obras cerca de las de él.*”²⁸

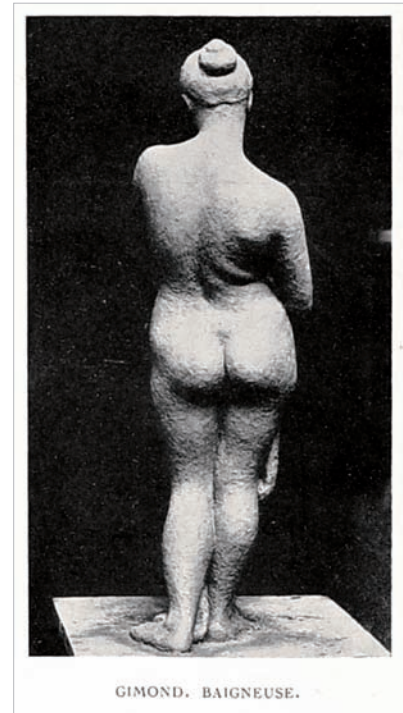


Marcel Gimond en las revistas: a) En *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 31, p. 266 dedicada al retrato; b) En *Art et Décoration*, Ref. en nota 29, 1ª p. del artículo con *Figure décorative*.

Marcel Gimond (Tournon 1894 - Nogent sur Marne 1961) era aún más joven y por lo tanto definitivamente alejado de la generación de los de Schnegg o de los Poisson, Pommier y tantos escultores de un sentido profesional tradicional aunque de una estética renovada. Bajo la influencia y el ejemplo de sus maestros Maillol y Renoir o de Despiau, elige campos de acción más específicos, artísticamente más autónomos y aptos para una expresión personal que el monumental y el ornamental, incluso que el galante y artesanal recorrido por su colega Auguste Guénot. Probablemente sea por esto, por su voz menos literalmente implicada en el gusto de la época y más inconfundible y arriesgada, por lo que aún hoy puede hallarse noticia de su ingente producción de figuras -desnudos femeninos- y de retratos, género que le reportó fama y gracias a cuyos bustos de celebridades del momento es hoy sobre todo conocido. Lo cierto es que entre la ingente producción figurativa de entreguerras, su obra cuenta sin duda entre la de los escultores que mejor han resistido la criba del tiempo y del “modernismo”, valiendo verdaderamente la pena reparar nuevamente en lo que es capaz de ofrecer.

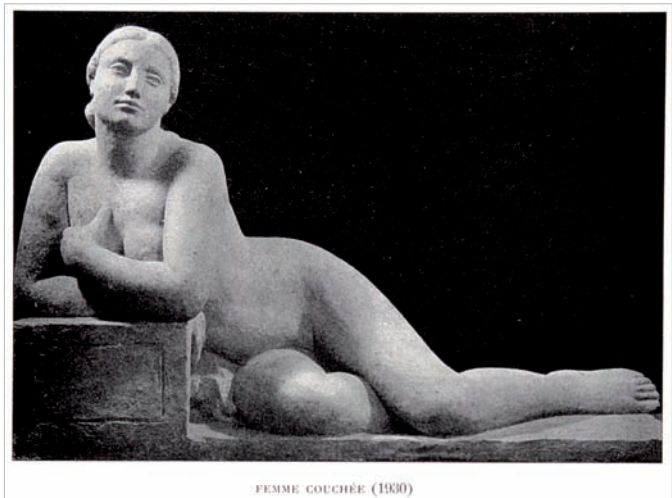
Hijo, de un artesano del metal estudia escultura en la École des Beaux-Arts de Lyon donde se diploma en 1917 y se traslada a París en 1920 comenzando una carrera independiente sin integrarse a talleres de la Escuela Superior parisina y hallando rápidamente eco con sus exposiciones: 1921 en la Galerie Licorne, 1922 en Billiet, 1925 en Henry, y con sus intervenciones en los salones más abiertos, Salon des Independants, Salon des Tuilleries y Salon d'Automne, eco que llega rápidamente a las revistas que comienzan pronto a reseñar sus envíos. Desde *L'Amour de l'Art*, Waldemar Georges, como muy destacado ejemplo, lo incluye siempre entre los escultores que nombra, al menos, desde 1923, lo que ya era mucho dada la relativa juventud del artista, y en ocasiones también ilustra su obra como en su crónica del Salon des Independants de 1924 donde un *Étude de nu* es reproducido junto a una rarísima aparición de Laurens, *Statuette* (terracota), en *L'Amour de l'Art*; también aparece destacadamente en la crónica del Salón d'Automne de 1925 donde *Baigneuse* aparece en la destacada compañía de Chana Orloff o Mateo Hernández.

De ese mismo año es el artículo, al que ya hemos hecho referencia, que le dedica Martinie desde *Art et Décoration*, en él comienza por relatar el fulgurante éxito obtenido por el escultor, especialmente entre los artistas jóvenes y muy particularmente entre los pintores que le hacen uno de los suyos frente a más asentados maestros de la escultura, da noticia igualmente de algún artículo previo al suyo en la actualmente desconocida revista *Rythme et Synthèse* (Marcel Roche, 1923) y de la obtención del Prix Blumenthal de 1924. Se muestra escéptico ante tal celeridad y aconseja al joven de 30 años sopesar alabanzas y medir el excesivo ritmo productivo sobre el que en parte se basa tan repentino éxito, pues “*su producción cuenta ya con 140 bustos y cierta cantidad de figuras*” algo a todas luces excesivo en un escultor como demuestra, afirma, la desigual calidad de estas obras. A pesar de estos consejos al impetuoso joven, el crítico percibe perfectamente que está ante una figura de cierta excepción aunque aún no enteramente formada y lo relaciona con lo mejor de la escultura del momento: “*Su estética de las más sanas y lúcidas gravita alrededor de esos dos polos de la estatuaria moderna: Maillol y Despiau. Hasta tal punto su arte hermético tiene excelentes posibilidades de de desarrollo.*”²⁹ Llama la atención el hieratismo de, sobre todo, sus retratos de los años 20 y la simplificación anatómica de los rasgos, en primera instancia parece aludir a los arcaísmos tan de moda, pero



Marcel Gimond: las figuras femeninas en los años 20. Ref. en nota 31 (1), en página final del artículo.

también a simplificaciones próximas al Déco, dos cuestiones como sabemos íntimamente relacionadas. Participa ciertamente de ese gusto arqueológico del grupo de Lucien Schnegg pero va mucho más lejos en ese sentido resultando inevitable establecer vínculos, aunque genéricos y de difícil precisión con la escultura antigua sea la oriental, la egipcia o mesopotámica o incluso la precolombina: ausencia de afán naturalista, simetrías rígidas, desprecio del detalle, tratamiento geométrico, brutal presentación del busto con un nada elegante corte por el cuello y las peanas secas y toscas, acabados fuertemente texturados. Es conocida, por otra parte la pasión del escultor por los museos y por estas producciones arcaicas, pero nada dice al respecto Martinie como no sea una referencia al peligro que pudo percibirse en cierto momento de que Gimond confundiese, arquitectura con escultura, hasta tal punto los aspectos constructivos de sus estatuas adquirieron presencia, pero cree superado ese peligro hacia la “abstracción”; y tiene razón pues la evolución estilística de Gimond tendió a dulcificar sus decididas y sintéticas formas de los años 20, su momento más “moderno”. En cualquier caso, las imágenes del artículo de *Art et Décoration* sorprenden precisamente por dar la impresión de que es justamente ese carácter arcaizante lo que se quiere poner de relieve en lo presentado, así dos desnudos femeninos reclinados, *Figure décorative*, se iluminan poniendo de relieve su acabado texturado similar al de una terracota antigua y, sobre todo, las imágenes de los bustos, que se presentan en una seca composición, casi a sangre respecto al encuadre de la ilustración, con un fondo negro y una iluminación dura acorde con la absoluta frontalidad del punto de vista ofrecido. Su modernidad, en



Marcel Gimond: hacia los arquetipos de los años 30, Ref. en nota 32, p. 125

el sentido resaltado por Cogniat de que, por ejemplo, los cubistas no pondrían reparos en aceptar tal compañía, se hace evidente. Tal vez, aún desconfiado por la evidencia de tales potencialidades, Martinie que indudablemente ve una gran promesa en Gimond le aconseja, no obstante: “*Un consejo para terminar: que Gimond halle al fin el tiempo —y con el tiempo, el secreto— para trabajar en la dificultad y que después de los bullicios de la juventud, pueda ofrecer toda su capacidad.*”³⁰

Prácticamente las mismas obras, incluso en el caso de los bustos los mismos clichés, vuelven a hacerse públicos el artículo que en 1926 le dedica *L'Amor de l'Art* y si se comparan estas obras con las que *L'Art et les Artistes* ofrece ya en 1932 se percibe cómo Gimond va al encuentro de un mayor naturalismo, al igual que por lo general todos sus colegas a lo largo de los años 30, pero en su caso positivo pues gana tanto en sus figuras como en sus bustos en profundidad, alejándose por completo de algunas debilidades y repeticiones estilísticas que en ocasiones otorgaban a sus obras cierta mecánica Déco. Ahora, en realidad ya desde antes de acabar los años 20, en su madurez, se presenta con formas menos modernas en el sentido de menos obviamente construidas y sintéticas pero mucho más ricas en matices, aproximándose, cuando se trata de figura, aún más a Maillol y su sensualidad construida pero adolescente, y cuando de retrato, a la precisión elegante y simplificada de Despiau, convirtiéndose en uno de los más notables retratistas escultóricos de su época.

Estos dos últimos artículos citados, de 1926 y de 1932, se caracterizan por interpretar la obra de Gimond en términos decididamente clasicistas³¹ sin expresar ya los temores que el ímpetu juvenil del artista y algunas potencialidades de su estética despertaban en Martinie. También por contener en ambos casos muchas reflexiones textuales del artista que demuestran, como tendremos ocasión de hacer para con otros artistas figurativos de la época, un alto nivel de consciencia y reflexión sobre la propia obra y su inclusión en el mundo del arte contemporáneo, cualidad intelectual que a menudo se niega apriorísticamente a los artistas que no se sumaron a las renovaciones post-vanguardistas. Entresaquemos algunas de estas reflexiones del propio artista de cada uno de estos artículos, pues nos introducen de lleno en los



Marcel Gimond y las figuraciones de los años 30 en crónicas del Salon d'Automne de Art et Décoration: a) *Jeune fille*; 1934, p. 453; b) *Athlète vainqueur*; 1935, p. 473.

30 Ibídem, p. 128

31 (1) Para Louis-Leon Martin, Gimond es un clásico. Clásico como función del orden y de la claridad, lo que no significa anti-modernidad, al contrario, afirma, si uno ama su tiempo —y un artista no puede dejar de hacerlo— entonces se participa de él por la sensibilidad; pero este punto de partida no le impide elevarse por encima de lo contemporáneo y accidental. También aplica como otros críticos, el concepto de gracia inevitablemente asociado, al menos si se habla de arte francés, al de clasicismo: “No he dicho todo lo necesario del talento de Gimond. Destacar suficientemente la nobleza y sobre todo la plenitud de una obra hecha de dentro hacia fuera, a diferencia de lo que es más habitual entre los escultores. Tampoco he hablado de la gracia, una gracia que jamás cae en la bonitura.” Louis-Leon Martin: *Marcel Gimond*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1926, pp. 264-267, 7 ilustr., p. 267

(2) En cuanto al artículo de 1932 debido a Roger Brielle, este afirma: “El arte de Marcel Gimond es una aleación perfecta de sensualidad y de intelectualismo. Cada obra es verdaderamente una arquitectura de formas. He aquí el espíritu del más puro clasicismo.” Roger Brielle: *Marcel Gimond*; *L'Art et les Artistes* nº 123 enero 1932, pp. 123-128, 7 ilustr., p. 128

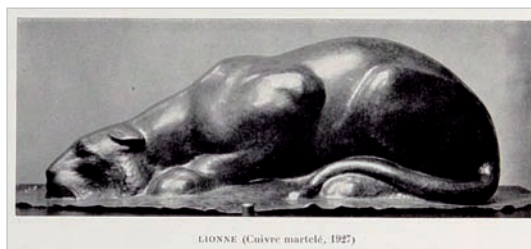
ideales plásticos de la figuración moderna que ahora presentamos y cuyos valores formales y éticos suelen ser poco comprendidos por el observador actual, más inclinado desde su atalaya “modernista” al rechazo prematuro: “*Dice también el artista: ‘Engrandecer la realidad hasta el tipo, pero este tipo no es el convencional y abstracto. Es una individualidad generalizada, la individualidad en lo que tiene de eterna y de síntesis. La síntesis es el ordenamiento, el ritmo y la armonía recreados tras el análisis.’ El artista, definiendo su labor no teme precisar: ‘Pensar los volúmenes antes que pensar las formas; buscar la pureza de los volúmenes en su equilibrio, su encadenamiento y su simplicidad; amplificarlos, darles toda su densidad, alcanzar la nobleza.’*” O bien “*La síntesis, dice Gimond, es el ordenamiento de los detalles según su importancia en el conjunto y no su supresión; viene tras el análisis, traduce a formas claras las relaciones indefinidas que nos propone la naturaleza, expresa el máximo con el mínimo, hace simple con lo complicado.’ Y añade: ‘Más se traspone, más la obra de arte se depura, pero a condición de que esto sea para acceder a mayor claridad y no para parecer extraño. La oscuridad no es más misteriosa, al igual que la grandilocuencia no es más lírica.’*”³²

5. III.2. Escultura animalista, entre las artes decorativas y la modernidad.

La escultura animalista moderna.

Un género bien definido. Si hubo una temática que acotó un terreno específico dentro de la diversidad posible de la escultura esa fue sin duda la animalista. Siempre ha sido bastante habitual que el escultor de animales fuese sobre todo un especialista en esa temática, incluso a menudo por encima del medio artístico: no son raros los casos de animalistas que desarrollaron su trabajo indistintamente en la pintura, la escultura o diversos medios dibujísticos. Durante la primera mitad del siglo XX esta dedicación exclusiva fue lo más habitual, incluso cuando algunos artistas dedicaron parte de sus esfuerzos a la figura humana o el retrato, como es destacadamente el caso de Mateo Hernández, su clasificación como escultores animalistas prevaleció sobre la de escultor a secas. El carácter de especialidad

bien definida de los artistas animalistas, concretamente de los escultores, queda igualmente determinada por otros factores coincidentes como son los vínculos de esta actividad con los entornos de las artes y producciones decorativas -tan relevantes y respetadas en la época que no hay modo de establecer límites precisos entre arte decorativo y arte autónomo-, de hecho tanto la formación académica como artesana de estos escultores suele estar vinculada a las escuelas de artes decorativas y las actividades técnicas de la escultura, incluso a las artes folclóricas y populares. Otro rasgo destacable de su especificidad fue la tendencia a agruparse profesionalmente creando asociaciones de artistas animalistas y organizando salones, exposiciones y grupos para los artistas, pintores o escultores, fieles a la especialidad. La escultura animalista fue, por todo esto, el género escultórico más claramente delimitado tanto en sus orígenes como en sus intereses y artistas, y no tendió a mezclarse con otras actividades del arte ni a participar expresamente en sus debates estéticos.



LIONNE (Cuiivre martelé, 1927)



SOUTÈRE, ARGENT MARTÉLÉ, POLI AUX MARTEAUX.
Tout l'objet, depuis le bouton jusqu'au pied, y compris la bâte de fermeture, est d'un seul tenant.

Obras del escultor y orfebre Gabriel Lacroix. a) *Lionne*, 1927, Ref. en nota 45; b) *Sopera* en plata batida, Ref. en nota 44.



Arte animalista en las revistas: a) Le Bourgeois, *Art et Décoration*, 1928 2º semestre, p. 175; b) Raymond Bigot, tallista en madera, Ref. en nota 49; c) (abajo) Pierre Lebasque, ceramista, en: René Chavance: *Les sculptures émaillées de Pierre Lebasque*; *Art et Décoration* 1º semestre 1935, pp. 65-68, p. 65.



Y, sin embargo, hallamos entre estas producciones tanto el extremo artesanal de escasa ambición artística, como algunos casos de extraña libertad y audacia que hacen pensar en esas teorías que se explican la perfección naturalista aplicada a los animales por los artistas del paleolítico, por ser este un territorio psicológicamente libre y exento de los prejuicios inherentes a la representación humana. Sorprende la audacia de las síntesis inspiradas por los diseños animales -una confianza en formas específicas y variadas cuya valoración formal profundamente abstraída sería inaceptable de tratarse del cuerpo humano- presente en la escuela puesta en marcha por el imprescindible François Pompon, síntesis en realidad coincidente con los gustos decorativos modernos del momento como, por otra parte, también lo eran las concentraciones definitivas de otro gran escultor animalista, de Constantin Brancusi. El género animalista tiene, por lo tanto, su propia pequeña historia siempre vinculada a las artes decorativas y a ambientes específicos, pero algunos de sus artistas van a ser plenamente reconocidos en salones genéricos y en revistas, precisamente por aunar en sus propuestas lo audaz y lo nuevo con la amabilidad decorativa. Lo que no podía admitirse cuando el motivo era el cuerpo humano o el busto, cuya abstracción formal hallaba enseguida los límites convenidos, sí era apreciado en el caso del animal cuyas formas anatómicamente diversas podían sugerir otras tantas configuraciones formales dotadas de extraordinaria autonomía plástica respecto a su referente figural, basadas en la eliminación de todo pintoresquismo, en quedarse solo con los volúmenes luminosos y las dinámicas compositivas, aspectos de la escultura destacados precisamente por Pompon.

Aún siendo un género tan perfectamente acotado como se ha indicado, hay que señalar desarrollos transversales que, de algún modo, sirven para establecer algunas tendencias dentro del propio ámbito animalista. Como ya se hizo al hablar del monumento tradicional, es necesario destacar la importancia fundamental que incluso se alinearon ocasionalmente con grupos de talla directa, pero la depurada síntesis de las formas que ofrecen, elegante, flexible y con alto contenido dinámico, solo puede provenir del estudio técnicamente libre y abierto ofrecido por el barro y sus posteriores trasposiciones técnicas al bronce o la misma piedra. Por otra parte, hay que señalar a los escultores tallistas entre los cuales hallamos producciones decorativas de marcado aliento artesanal y otras de gran ambición escultórica como la de quien constituye por sí mismo un contrapunto a la escuela de Pompon, Mateo Hernández, que alcanzó un reconocimiento máximo entre amplios ambientes artísticos y oficiales tanto en el campo animalista como en el de la talla directa. Así, la transversalidad del género animalista

a que nos referíamos, también afecta a la idea de escuela francesa que tan bien representan Pompon y sus seguidores suizos, y de Escuela de París de la que Hernández es un destacado representante.

François Pompon.

Decano de la escultura moderna. François Pompon (Saulieu, 1855 – Paris, 1933) es un caso particular en la escultura. Generacionalmente es un hombre del siglo XIX solo quince años más joven que Rodin para quien talló piedra durante quince años, como antes lo hiciera para otros célebres escultores como Mercié o Falguière. Fue ya desde su formación y actividad profesional en los talleres, simultaneada con cursos nocturnos de arte, un profesional del oficio escultórico, así la mayor parte de su vida fue apreciado sobre todo como un excelente práctico y escultor modelista y decorador, y sus ambiciones artísticas más personales se mantuvieron en segundo plano aunque finalmente se impusieran desde la primera década del siglo XX. En 1905 abandona por completo la figura humana y su característico reduccionismo formal comienza a manifestarse, sin embargo solo desde 1914 se dedicará por completo a su obra creativa, abandonando finalmente su actividad como práctico, para alcanzar ya en el período de entreguerras una notable capacidad de influencia y unánime reconocimiento. Esta dimensión artística de su trabajo no pertenece al siglo XIX, antes hay que encuadrarla entre las diversas contestaciones dadas por artistas como Maillol, Bernard o Lucien Schnegg –todos ellos más jóvenes que él– al maestro Rodin y, en general, al exceso naturalista o a la academia de lo anecdótico y pintoresco impuesta en el último tramo de ese siglo. Baste pensar que el primer gran éxito público de Pompon, y ya auténtica piedra de toque para toda la escultura animalista del siglo XX, tuvo lugar en 1922 cuando se presenta en el Salon d'Automne su obra más célebre, el *Ours blanc*. Estamos ante un escultor que culmina, aunque ya con 67 años, durante el periodo estudiado y que es en él cuando ejerce una influencia definitiva.



Corbeau, bronze

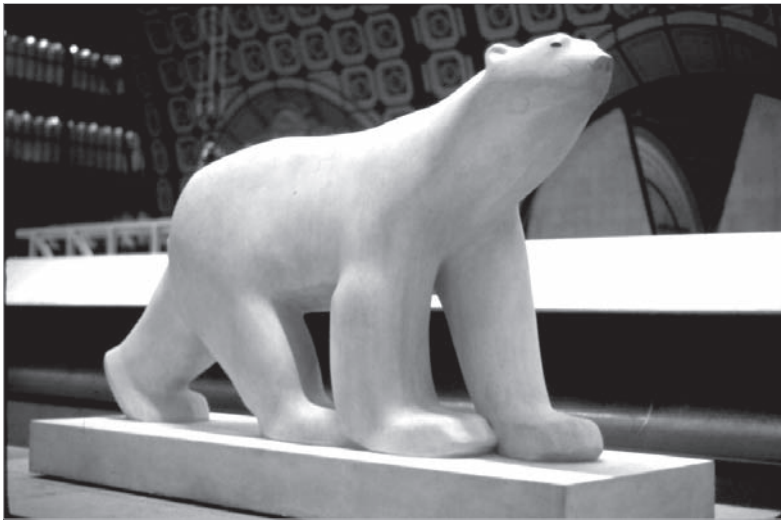
FRANÇOIS POMPON



François Pompon en las revistas. a) Ilustración en la crónica del Salon d'Automne de Art et Décoration, 1928 2º semestre, p. 174; b) Ref. en nota 39, 1ª página del artículo.

Así pues, Pompon forma parte de la renovación moderna de la escultura. Es, por lo tanto, interesante reparar en cómo su peculiar superación del que fuera, para él como para tantos, su modelo natural, Rodin, está en relación con su especialización en el modelismo de animales –estructuras tan diversas del monotipo humano exclusivo de la gran escultura–, escultura animalista a la que, a su vez, hubo de liberar de una poderosa y fascinante tradición cuya culminación más inmediata representó Antoine-Louis Barye (Paris, 1795 -1875), el gran precedente solicitado por todos los críticos cuando se hablaba de arte animalista. Al margen de la importancia que se le conceda a la decisión de obviar casi completamente la figura humana en el depurado desarrollo moderno de Pompon, lo cierto es que tal desarrollo coincide extraordinariamente con determinados intereses de las vanguardias, ciertamente no en la configuración figural final del objeto entregado por el escultor –al fin y al cabo perteneciente y destinado al ámbito

del consumo decorativo y no explícitamente experimental- o por sus ambiciones respecto al debate artístico moderno tan modestas como proverbialmente lo era el autor, sino por la profunda e instintiva confianza en los valores formales que manifiesta, en la síntesis idealista que efectúa de la naturaleza y la recalificación del valor de la mimesis. Así lo afirma el escultor con su práctica y sus declaraciones. Su interés al desplazarse al Jardin des Plantes para trabajar con la presencia de los animales tenía que ver con su deseo de atrapar el carácter de sus movimientos, pero también de los detalles anatómicos que los explican, y esto era, al igual que afirmaba Brancusi, para resolver la complejidad –“*La simplicidad, es la complejidad resuelta.*”- para descifrar qué era realmente necesario conservar: “*Conservo numerosos detalles destinados a desaparecer. Hago al animal casi con todos sus artilugios. Y poco a poco, elimino...*”



François Pompon: *Ours Blanc*, 1922. IMagen actual en su emplazamiento del Musée d'Orsay.

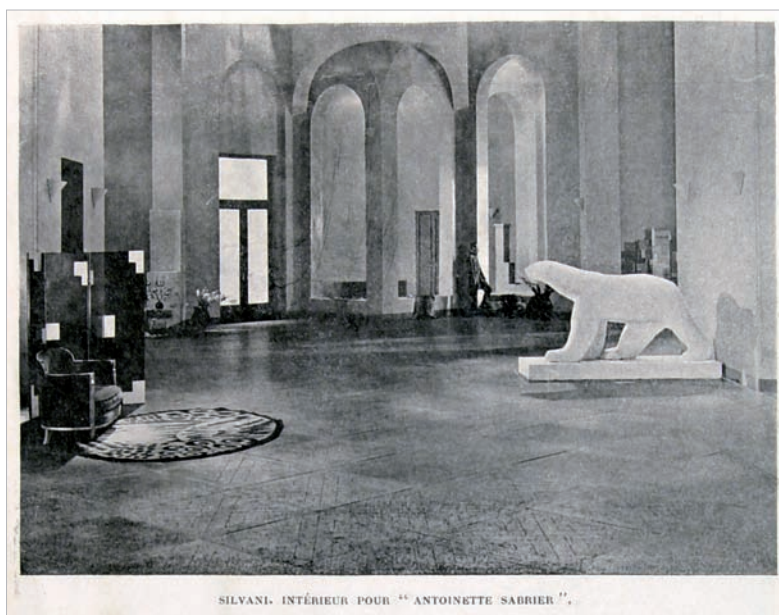
La libertad ofrecida por el motivo animal. Por mucho que tal actitud profundamente idealista pueda relacionarse ideológicamente con el espíritu clasicista, en su configuración artística, la obra de Pompon se aproxima a territorios que ninguno de los maestros generacionalmente más próximos a él -los tres antes citados, y en general los escultores de figuración moderna de que hemos venido hablando hasta aquí- ni tan siquiera se llegaron a plantear. Todos aquellos despojaron de aditamentos el cuerpo humano

heredado del siglo romántico otorgándole mediante la amplitud luminosa de sus volúmenes nuevamente clásicos, una vía de acceso a la modernidad, pero esas formas indudablemente sintéticas y purificadas en su concepción específica, habían de conformar una arquitectura inequívocamente humana -aspecto este que dificultó, como sabemos, su aceptación entre los ambientes del “modernismo”-, mientras que la variable forma animal estilizada por Pompon, la acentuación de las consideraciones dinámicas y la resolución en superficies máximamente pulidas de lo más general de sus estructuras anatómicas, admite una lectura en definitiva vanguardista por coincidente con determinadas abstracciones de lo real ajenas a las propuestas desde el cubismo y sus sucesiones geométricas, las que defienden Brancusi, Beothy o Arp, por ejemplo, ofreciendo importantes datos y hallazgos en ese sentido a la gran escultura abstracta surgida en los años 30, siendo por lo tanto, sino en el caso del rumano, si en los demás, un precedente para aquellos artistas que se dirigieron a la abstracción desde síntesis de sujetos reales no geometrizarantes. Incluso, más allá de las preocupaciones acerca de la depuración formal, la actitud metodológica de Pompon recuerda en algunos aspectos asombrosamente a la de Brancusi, cuando depura repetida y pacientemente diversos tipos animales, 171 animales diferentes³³ que reconsidera y modifica continuamente, cuidando la producción de sus bronce que cincela, si no es que funde personalmente y pule hasta el acabado perfecto de unas cuidadas pátinas hoy consideradas inimitables. Respecto a la interesante coincidencia de intereses estéticos que a propósito de las atrevidas abstracciones de Pompon se da entre la industria decorativa del momento -recordemos que en los años 20 plenamente inserta en las simplificaciones propias del gusto Déco- y algunas derivas vanguardistas hay que remitirse a la consideración artísticamente menor concedida a las estilizaciones y abstracciones que, negadas en el terreno del gran arte, eran sin embargo apreciadas en el decorativo³⁴.

33 Barbara Musetti: *François Pompon* (reseña); en AA.VV.: **Rodin. La revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti**; (Catálogo de exposición) Fundación La Caixa, Barcelona 2004, p. 178

34 Esta interesante cuestión fue ya tratada anteriormente, sobre todo en el Capítulo 2: *Aplicando la modernidad*.

Oso blanco, la escultura sin huecos ni sombras. Como se ha indicado en las anteriores notas biográficas, el gran *Ours blanc* de mármol blanco expuesto en el Salon d'Automne de 1922 supuso un indudable éxito de crítica que en los escasos textos históricos dedicados al escultor se califica como extraordinario. Escritores y críticos como Colette o Robert Rey (con una monografía de 1928), por ejemplo, escribieron sobre el celebrado autor del *Ours blanc* y en general la obra fue recibida como una revolución para la escultura. Esto fue indudablemente así sobre todo para los propios escultores y en particular para los del género animalista, así Bourdelle alabó siempre la obra de Pompon y desde luego puede decirse que hubo un antes y un después para la escultura de animales tras esta obra que, por ejemplo, encauzó a artistas como Hernández o Petersen definitivamente una escultura animalista basada en la simplificación. Sin embargo si acudimos a las revistas de arte, la decepción es grande. Como sabemos es perfectamente coherente que *L'Esprit Nouveau* no se ocupase de la escultura de Pompon, pero resulta más extraño que tampoco lo hiciera la revista a la realmente habría correspondido reivindicar para el arte moderno esta obra tan peculiar, Waldemar George la despacha rápidamente en su crónica del salón de 1922: “señalar el oso blanco de una estructura sintética de Pompon.”³⁵ En los años siguientes, e incluso cuando su muerte en 1933 habría justificado algún homenaje retrospectivo, tampoco dedicó la revista artículo alguno al viejo escultor a quien sus colegas reconocían como padre de la escultura animalista moderna, si es que no se postulaban como sus discípulos, pues su magisterio fue realmente efectivo desde la tribuna del Jardin des Plantes³⁶ La única imagen del *Ours blanc* y prácticamente de cualquier obra de Pompon aparecida en la revista es no obstante de gran interés por el contexto en que aparece, se trata de un artículo sobre la ambientación cinematográfica “*El cine y las artes decorativas*” (1928), donde la escultura de Pompon domina un gran interior de modernidad Déco correspondiente al decorado de *Antoinette Sabrier* (1927) film de Germaine Dulac³⁷. Muy probablemente tal imagen, tal modo de aparecer la obra de Pompon en esta revista, ilustre bien las razones por las que no quiso o no supo asimilar su inclasificable escultura: para Waldemar George, sin duda, demasiado apegada a las artes decorativas y figurativa como para considerarla moderna, y para François Fosca demasiado estilizada y moderna, tal y como indirectamente parece sugerir en su crónica al Salon d'Automne de 1928 cuando alaba al escultor animalista Jean Pavie, del que, aludiendo a su naturalismo cercano, afirma: “(...) los animales de su tierra le bastan. Dejando a otros el hipopótamo o el oso blanco (...)”³⁸ Ciertamente puede haber otras razones de carácter completamente circunstancial –existían al menos desde 1928 monografías sobre Pompon– por

François Pompon: *Ours Blanc*, 1922., Ref. en nota 37, p. 322

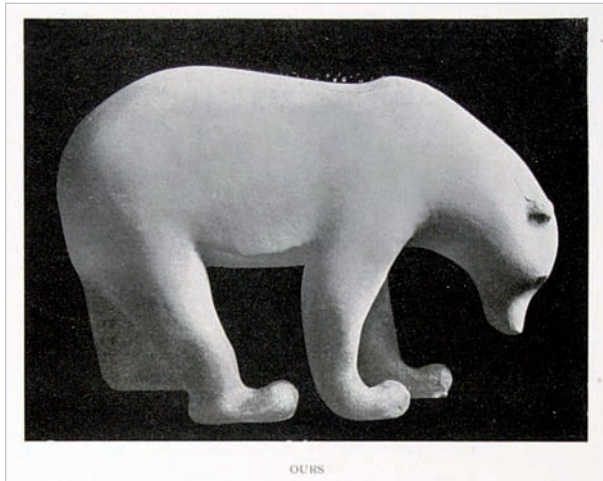
35 Waldemar George: *Le Salon d'Automne, L'Amour de l'Art* 1922, p. 317

36 Pompon que habitualmente exponía en el Salon des Artistes Français, se adscribe a la Société des Artistes Animaliers Français desde 1921, sociedad muy conservadora sobre la que junto a Edouard-Marcel Sandoz, ejercerá no obstante, una gran ascendencia, que les lleva a fundar un salón disidente en 1927, el Salon des Animaliers Contemporains. Antes de esas fechas, Pompon contaba ya con un grupo de adeptos que le acompañaban y atendían a sus consejos durante sus jornadas de trabajo en el Jardin des Plantes o que acudían a su taller de Villa d'Alésia donde mantenía una especie de pequeño zoo. El grupo de los más prestigiosos animalistas se agrupa igualmente junto a Pompon en la Galerie Brandt, del célebre forjador decorador Edgard Brandt, donde junto a él encontramos a Sandoz, Hernández o Petersen, y en 1931 forma y preside él mismo el grupo **Douze Animaliers Français** (Groupe des Douze) en el que reúne a destacados artistas del género animalista moderno como Poupelet, Hilbert, Paul Jouvé, Guyot, Artus, etc., grupo limitado a artistas franceses.

37 André Gain: *Le Cinéma et les Arts Décoratifs; L'Amour de l'Art* nº 9 1928, p. 322

38 François Fosca: *Le Salon d'Automne de 1928; L'Amour de l'Art* nº 12 1928, 451

las que *L'Amour de l'Art* se abstuviese de publicar sobre Pompon y sí lo hiciera sobre escultura animalista de muy inferior reconocimiento calidad e interés artístico como, sin ir más lejos, Jean Pavie a quien citaba elogiosamente Fosca, pero lo cierto es que el único artículo monográfico sobre François Pompon hallado entre las revistas de arte consultadas apareció en la conservadora *L'Art et les Artistes*.



François Pompon: *Ours*, en *L'Art et les Artistes* 1924, Ref. en nota 39, en p. 153.

Julián Léonard, autor de “*Pompon, escultor animalista*” (1924), escribe este artículo en 1923 cuando cuando aún resonaba el éxito del *Ours blanc*, cuyo recuerdo sirve al crítico para deshacer los prejuicios hacia el pequeño tamaño de las obras realizadas hasta ese momento por el escultor: “*Se ha visto la respuesta de Pompon, el año pasado. Su oso blanco, tamaño natural, a demostrado que la rotonda del Grand Palais era la única vitrina adecuada a su talla.*”³⁹; y recordar las muestras de admiración que en aquella ocasión sus colegas artistas le depararon, solicitando incluso una Legión de Honor para el ya venerable maestro. Hay en este artículo interesantes datos y curiosidades biográficas sobre el que siempre

se presentó como más humilde de los escultores, que pintan la tenacidad con que a pesar de muchas dificultades y obligaciones profesionales supo hallar la manera de formarse artísticamente y desarrollar una obra personal casi secreta - “*Durante cuarenta años de su vida ha sido el colaborador fiel y anónimo de Caillé, Mercié, Falguière, Saint-Marceaux, Rodin...*” Aunque rara vez llegaban a adquirir forma de entrevista, esta clase de artículos surgía a menudo de una visita al taller y consiguiente encuentro personal con el artista, por esta razón tienen especial interés algunas revelaciones sobre el método y las convicciones estéticas del escultor. Sorprenden, por ejemplo, aunque era conocido por declaraciones propias su interés por captar los valores dinámicos, algunos detalles sobre el modo de captar la inmediatez de sus fugaces modelos. No dibuja los animales, afirma el crítico, se limita a observarlos, posteriormente, cuando a concretado una imagen de ellos “en su cerebro”, una síntesis definitiva, la plasma en pequeños bocetos con plastilina, de los que su taller está lleno; son, dice, instantáneos, vivos y geniales. Con este modo de trabajar, argumenta, no es de extrañar el parentesco que a menudo se establece con el arte de egipcios o japoneses. Alude también Léonard a las ideas manifestadas por Pompon acerca de la incidencia de la luz sobre la superficie escultórica - “*Me gusta la escultura sin huecos ni sombras*” decía el escultor-, las realizaciones plásticas de Pompon obtendrían su perfección del juego de la luz, afirma el crítico que transcribe las reflexiones del maestro sobre lo inadecuado de la representación naturalista para la escultura, pues la representación de relieves y huecos “matemática” solo devuelve valoraciones inservibles por desajustadas cuando es transferida a los materiales de la escultura, piedra, madera o bronce: “*Es necesario pues, procediendo mediante modelados sucesivos, fundidos, sin aristas vivas, y a veces por deformaciones voluntarias, obtener matices de profundidad que indican la forma viva envuelta por el aire y la claridad.*”⁴⁰ No copia servilmente, continúa Léonard, y por la síntesis su obra formaría parte de esa escultura “luminista” y llena, próxima a la de los egipcios pero sin su estilización, dentro de la cuál habría creado verdaderas obras maestras. Por estilización el crítico parece referirse al hecho de que, efectivamente, una de las características determinantes y probablemente más llamativas para la época, del estilo de Pompon, es su absoluta negación de la vía geométrica iniciada en el cubismo e integrada en el gusto decorativo moderno del Déco; una vía que, sin embargo, sí va a definir otras célebres simplificaciones efectuadas también por admiradores de los egipcios y otras antigüedades como es el caso de Mateo Hernández, pero también de animalistas ocasionales como Chana Orloff o los hermanos Martel.

39 Julián Léonard: *Pompon, sculpteur animalier*; *L'Art et les Artistes* nº 43 enero 1924, pp. 150-154, 8 ilustr., p. 154

40 *Ibidem*, p. 153

Otros animalistas en la estela de Pompon.

Armand Petersen. Del mismo modo que la presencia de Pompon fue, como hemos visto, verdaderamente escasa en relación al prestigio de que disfrutó en entreguerras, otros animalistas franceses muy recordados hoy y desde luego importantes también entonces, tampoco aparecieron monográficamente, es el caso de Edouard-Marcel Sandoz (Basilea 1881 – 1971) formado artísticamente en Francia cuya nacionalidad adquirió o el fundamentalmente decorador Le Bourgeois, ambos deberían de ser tratados, sin embargo, más como diseñadores del entorno de los movimiento decorativos franceses -Sandoz perteneció a la UAM- que en gran parte hoy se asocian al gusto Déco, que como escultores de valor autónomo, por mucho que esta distinción sea engañosa y a menudo imposible de mantener. Por el contrario, otros discípulos efectivos de Pompon sí aparecen con artículos monográficos en las revistas y en algunos casos mucho más destacadamente que el propio maestro. Es el caso sobre todo de Armand Petersen (Basilea 1891 – París 1969) probablemente uno de los más fieles seguidores de Pompon –con quien tuvo relación discipular y mantuvo amistad- y escultor exclusivamente animalista. Su fidelidad al maestro se manifiesta en los cuidados acabados lisos de sus broncees que eliminan toda textura de plumas o pelaje y desde luego en un marcado afán de síntesis formal, incluso ocasionalmente en los animales elegidos, pero en Petersen, como en todos los émulo del viejo maestro, estos valores tienen algo de sistemático e integran con fuerza y casi exclusivamente sus producciones en el terreno de la escultura decorativa y el art Déco. La casi milagrosa naturalidad de Pompon, su difícil logro de una completa flexibilidad, la sensación orgánica que finalmente devuelven sus representaciones cuya anatomía pareciera susceptible de ceder blandamente a la presión de una mano, como en el animal que representan, y ello a pesar de la tersura brillante y dinámica de sus superficies, no está en ningún otro escultor animalista, tampoco la sutil ironía de que a menudo hace gala en sus discretas obras el maestro.

A pesar del relativo interés que desde el punto de vista puramente escultórico presentan hoy las obras de Petersen, fue en su época tratado por importantes críticos, A.-H. Martinie le dedica un artículo en *Art et Décoration*, “*Petersen, escultor animalista*” (1928), donde con unas excelentes reproducciones tal como acostumbraba esta cuidadísima revista, presenta ya algunas de las obras más célebres de este escultor al que considera extranjero, un representante de la Escuela de París, y del que piensa que está haciendo grandes progresos en presencia de la gran escuela francesa, de las nuevas maneras animalistas tan bien representadas, dice, por Pompon o Jane Poupelet. Hay, por lo tanto, cierta tibieza en esta presentación de Martinie como se puede juzgar en unas líneas que sirven además para conocer su visión de Pompon: “*La impresión de inseguridad que comunican (las representaciones animales de Petersen que antes ha calificado de inquietas y vivaces) recuerdan la sugerida por la lectura del ‘Libro de la jungla’, mientras que*



Armand Petersen en las revistas: a) 1ª página de su artículo en *L'Art et les Artistes* 1930, Ref. en nota 42, b) En *Art et Décoration* 1928, Ref. en nota 41, p. 80.

los de Pompon, por ejemplo, son naturalmente bestias del buen Dios, sin temor, tal vez por carecer de malicia y de pecado.”⁴¹ En 1930 *L'Amour de l'Art* le dedica un extenso artículo debido a Yvone Lapaquellerie en el que se prefiere aludir a Bayre antes que a Pompon y no se aportan apreciaciones de interés sobre las cualidades plásticas de estas obras prefiriendo comentar aspectos relativos a la temática tratada. Para la crítica, de quien no se ha encontrado otro artículo, Petersen destaca indudablemente sobre los demás animalistas: “Y es esa espiritualidad de que la obra está impregnada lo que le otorga tan rara distinción y le permite destacar sobre las producciones de otros animalistas.”⁴²



La escultura en metal batido de Gabriel Lacroix. Influido igualmente por las simplificaciones de Pompon, aunque en menor medida, y aún más implicado en la industria decorativa y los oficios, está otro artista muy destacado por las revistas, Gabriel Lacroix⁴³, premio Blumenthal en 1926, al que el prestigioso crítico especializado en artes decorativas Ernest Tisserand dedica desde *L'Amour de l'Art* un artículo monográfico centrado en su virtuosística producción animalista en metal batido o martelado. Lacroix era en todo caso un prestigioso orfebre en la época y sus elegantes piezas de vajilla de gusto moderno realizadas en plata batida de una sola pieza eran a menudo destacadas en los reportajes sobre las secciones decorativas de los salones. En esta ocasión mediante su producción escultórica animalista se muestra como excelente escultor, el artículo muestra sus elegantes y al tiempo formalmente contundentes animales que en muchos casos permiten ver los bordes originales de la plancha metálica de que se partió siendo su centro ocupado por el asombroso repujado en bulto redondo del animal. Esta técnica resultaba tan sorprendente que, de forma completamente excepcional

pues no se ha encontrado otro ejemplo de ello, una página del artículo se dedica a mostrar en cuatro imágenes el proceso de realización desde la plancha de cobre hasta el volumen completo de la obra *Vautour* (buitre). El reportaje se abre con una pieza devenida muy justamente célebre y que vio repetidamente la luz en las revistas, *Tigre* (1929) realizada en cobre semi-rojo y en la que el orfebre se complace en manifestar la ausencia de trucos en su difícil partir de una única pieza de metal, no retocando ni adaptando a base alguna los bordes sobrantes del trabajo de batido. Tisserand habla de cómo su modo de concebir la escultura no es ni de modelaje, ni de talla sino plenamente original pues, como Benvenuto Cellini, se mantiene al tiempo artesano orfebre y escultor. Centra así su texto en las tenaces virtudes del artesano frente a las facilidades y soberbias de tantos autodenominados artistas, dando un interesante testimonio de los inestables límites, tan característicos de la época, entre artes autónomas y artes aplicadas. Lacroix era además profesor de su especialidad en la École des Arts Appliqués y contaba, según el crítico, también en este aspecto con un reconocimiento completo, esto le sirve a Tisserand para establecer comparaciones entre las artes mayores y menores al tiempo que entre las escuela de bellas artes y las de artes decorativas: “En el fondo, la vecindad de la birria tallada por un práctico a partir de algún apresurado modelado, no le tienta. Se siente más a sus anchas en la proximidad de los sostenedores de esas artes que llaman ‘menores’ sin duda porque son las más viejas, las más importantes, las más duraderas, las que traducen todo el pensamiento, toda la vida de una época, que expresan la civilización profunda. Uno de los más grandes artistas de nuestro tiempo, Gabriel Lacroix no olvida su formación artesana. No hay tal cosa en la École des Beaux-Arts, no lo han hecho nunca, no lo harán jamás.”⁴⁴

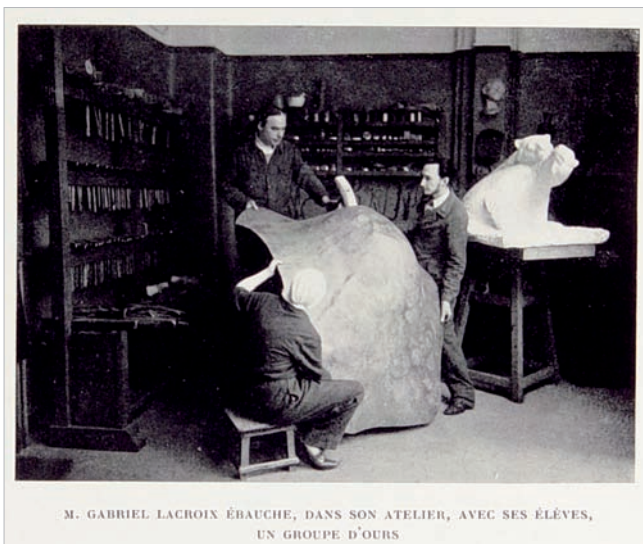
41 A.- H. Martinie: Petersen, *sculpteur animalier*, *Art et Décoration* 2º semestre 1928, p. 77-80, 5 ilustr., p. 80

42 Yvone Lapaquellerie: Armand Petersen, *sculpteur animalier*, *L'Amour de l'Art* nº 7 julio 1930, pp 288-292, 8 ilustr., p. 292

43 No se han hallado apenas datos biográficos fiables sobre este artista francés, sin embargo muy apreciado en la época.

44 Ernest Tisserand: Gabriel Lacroix, *L'Amour de l'Art* nº 10 octubre 1929, pp. 364-370, 11 ilustr., p. 370

El mismo *Tigre* de 1929 encabeza igualmente el artículo que *L'Art et les Artistes* dedica a Lacroix en 1932, “*Gabriel Lacroix, tirano del metal*”, en él se presenta una pieza precedente de muy similar carácter *Lionne* (1927) y otras ya vistas en el artículo de Tisserand como *Chouette* (1925) y *Otaire* (1925) en las que la mirada a Pompon queda bien manifiesta, pero además se ofrece un busto de niña en plata batida. El interés de este artículo debido a Charles Chassé, importante crítico y autor de ensayos sobre arte y literatura, radica sobre todo en las reflexiones textuales del artista que se transcriben: “*Quisiera, me decía un día fogosamente, -yo, que he sentido morir de agotamiento al metal bajo el martillo, quisiera que un ingeniero descubriese un día la manera de resucitar ese metal muerto para poder aún hacerle sufrir y conducirlo a nuevas realizaciones.*”⁴⁵, para Chassé la grandeza y originalidad de Lacroix radica siempre en el oficio y en el enfrentamiento frontal con su materia, en el domino que sobre ella está siempre dispuesto a ejercer. Considera que cabe concederle un mérito aún mayor que el debido a su referente inevitable, Benvenuto Cellini, pues aquel no salió propiamente del terreno del preciosismo orfebre, de las pequeñas creaciones, Lacroix, sin embargo, habría sabido situar su oficio de orfebre en el centro de la escultura, pues lo atrevido de su escala y la pureza con que se aplica a las condiciones de sus materiales así lo avalan.



Gabriel Lacroix, *Groupe d'ours* en proceso de realización, c. 1932, Ref. en nota 45, p. 304.

Una de sus obras más importantes protagoniza la última y muy destacada aparición documentada de Gabriel Lacroix al encabezar el extenso reportaje “*El 24 Salón de los Artistas Decoradores*”⁴⁶ (1934) de *Art et Décoration*. Se trata de *Les Ours*, una obra especialmente ambiciosa que había sido ya anunciada en el artículo de *L'Art et les Artistes* de 1932 antes comentado. En él se la ilustra con una curiosa fotografía de un momento muy inicial de su fabricación en la que se nos muestra al artista rodeado de algunos ayudantes y con el modelo de la pieza al fondo, batiendo una gran plancha de metal.

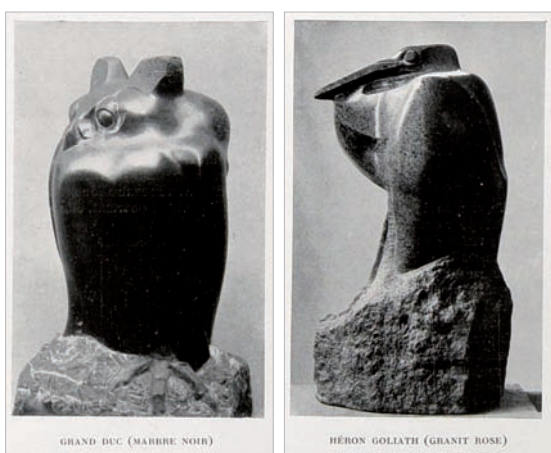
Otros animalistas. Hubo, ciertamente, muchos otros escultores animalistas trabajando en el París de entreguerras pues se trata, como en el caso de la figura y el retrato clasicistas, de un momento álgido para el género y también de su canto del cisne. Hasta aquí creemos haber considerado a los más relevantes entre los que hemos denominado más arriba modeladores o bien seguidores de Pompon, pero también a los que mayor presencia tuvieron en las revistas. Dejamos para el siguiente apartado dedicado a la Escuela de París, la presentación de quien constituye por sí solo el contrapunto al viejo maestro francés, Mateo Hernández, un artista plenamente inserto en el ámbito parisino y reconocido junto a Pompon como el más destacado escultor animalista. Citemos, pues, brevemente, a algunos otros animalistas muy apreciables y de muy variadas tendencias, que contaron con artículos monográficos en las revistas. *L'Amour de l'Art* presentará aún a otros dos escultores animalistas: En 1924 al forjador Emile Robert⁴⁷ con unas piezas de mérito artesanal completamente ajenas a búsquedas artísticas o modos decorativos modernos. En 1928 publica “Jean Pavie. Un escultor que descende de los hombres de las cavernas”⁴⁸, sobre un artista que en algunas piezas muestra su conocimiento de las enseñanzas de Pompon pero que

45 Charles Chassé: *Gabriel Lacroix, Tyran du métal.*; *L'Art et les Artistes* nº 128 junio 1932, pp. 299-304, 6 ilustr., p. 302

46 Louis Cheronnet: *Le XXIV Salon des Artistes Décorateurs*; *Art et Décoration* mayo 1934, p. 161

47 Th. Harlor: *Emile Robert. Maître-ferronnier*; *L'Amour de l'Art* 1924, pp.295-298, 7 ilustr.

48 Francis Jammes: *Jean Pavie. Un sculpteur qui descend des hommes des cavernes*; *L'Amour de l'Art* 1928, pp. 6-9, 6 ilustr.



Hilbert, obras en granito y mármol negros. Ilustraciones de su artículo en *L'Art et les Artistes* 1929, Ref. en nota 50, pp. 197 (a) y 195 (b,c).

elige un notable grado de naturalismo resuelto, por otra parte, espléndidamente. En cuanto la revista que más se ocupó de estas producciones *L'Art et les Artistes*, cabe destacar sus artículos dedicados a dos tallistas: Uno de raíz popular Raymond Bigot⁴⁹ que talla con mucha viveza y siempre en madera, sobre todo aves; a pesar del aspecto popular y nada sofisticado que caracteriza sus obras de acabado visto a gubia, en ocasiones, la estática característica y el pulido del Déco se deja sentir. El mismo año 1929 del dedicado a Bigot aparece "*Hilbert*"⁵⁰ de Emmanuel de Thubert, recordemos, el creador y animador del grupo de talla directa La Douce France al que el animalista Hilbert perteneció, en este caso estamos ante uno de los grandes animalistas del período, de marcada personalidad artística pero que puede muy bien definirse como un paralelo francés de la escultura de Mateo Hernández, tanto por el tratamiento arcaizante de sus animales como, sobre todo, por su caracterización en la talla de rocas duras, generalmente granitos.

L'Art et les Artistes y *Art et Décoration* presentaron más artículos monográficos dedicados a la escultura animalista⁵¹, pero lo más representativo entre los escultores de dedicación exclusiva al género, queda ya indicado. No se pueden obviar, sin embargo, para completar el panorama de la escultura animalista moderna de entreguerras, una serie de artistas cuya obra no se limitó ni se caracterizó en exclusiva por

género animalista. Jane Poupelet, ya citada como destacada integrante del grupo de Schnegg y animalista vinculada al entorno de Pompon, será tratada en la parte correspondiente a la Bande à Schnegg aunque mas por sus peculiares figuras femeninas que por la producción animalista con la que en ocasiones se la identifica principalmente. Chana Orloff es una de las figuras más destacadas de la Escuela de París y su producción animalística profundamente Déco es una parte importante de su obra aunque no reviste el mismo interés que sus retratos, aspecto de su obra que centrará el comentario que poco más abajo se le dedica. Los hermanos Jan y Joël Martel fueron igualmente animalistas y, por ejemplo, *L'Art et les Artistes* dedicó un amplio artículo especialmente a esta producción pero, como hemos visto, son sus ciclos y estelas decorativas lo que mejor les caracteriza. Quedaría aún una buena lista de apreciables escultores y escultoras de producción animalista de indudable calidad a los que también se les dedicaron artículos monográficos, pero son artistas de menor interés histórico que los presentados, bien sea por el carácter convencional o académico de sus obras, bien por su orientación al objeto decorativo, bibelot, carente de ambición artística; no resulta pues imprescindible su presencia en este texto que en ningún caso puede pretender ser exhaustivo.

49 Jean Texcier: *Raymond Bigot*; *L'Art et les Artistes* n° 93 enero 1929, pp. 126 – 132, 10 ilustr.

50 Emmanuel de Thubert: *Hilbert*; *L'Art et les Artistes* n° 95 marzo 1929, pp. 194 – 198, 6 ilustr.

51 Se trata de los siguientes artículos monográficos: Charles Chassé: *Une femme sculpteur. Miss Eugenie Shonnard*; *L'Art et les Artistes* n° 52 diciembre 1924.- L.-CH. Watelin: *Les animaux des freres Martel*; *L'Art et les Artistes* n° 72 diciembre 1926, pp. 97.- Roger Reboussin: *Louis de Monard*; *L'Art et les Artistes* n° 91 noviembre 1928, pp. 44 – 49, 7 ilustr.- André Guide: *Simonne Marye*; *L'Amour de l'Art* n° 6 junio 1929, pp. 208-212, 8 ilustr.- Michel Florisoone: *Un menage d'artistes: M. et Mme A. Fabre*; *L'Art et les Artistes* n° 112 diciembre 1930, pp. 89-95, 9 ilustr.- Paul –Sentenac: *Autour des sculptures d'animaux de Mme de Bayser-Gratry*; *L'Art et les Artistes* 1934, 119- 122, 4 ilustr.

6. II. LA ESCULTURA FIGURATIVA DE LA ESCUELA DE PARÍS Y SUS ARTISTAS.

Capítulo 6. Géneros y tradiciones en las renovaciones figurativas modernas.

6. II. LA ESCULTURA FIGURATIVA DE LA ESCUELA DE PARÍS Y SUS ARTISTAS.

La Escuela de París en la escultura.

6. II.1. Escultura figurativa española en París.

Mateo Hernández.-

Maestro de la talla directa y animalista.; Un escultor español en París.;

Las materias más duras, las piedras más oscuras y brillantes.;

Panteras negras y *Bañista*.; Arcaísmo e intemporalidad.

Los escultores del Noucentisme en París.-

Presencia del Noucentisme.; El clasicismo literal de Josep Clarà.; Manolo y la interpretación libre de la figura.; Un arte ajeno a escuelas y clasificaciones.

Otros escultores españoles con presencia en las revistas de París.-

Francisco Durrio, una vida en París.; Julio Antonio.; Santiago Bonome.

6. II.2. La escuela figurativa del este europeo en París.

El gran grupo judeo-ruso de la Escuela de París.-

Ossip Zadkine.; Otros escultores de escasa presencia en las revistas.

Los artistas destacados por las revistas de la época.-

El retrato reinterpretado de Chana Orloff.; Oscar Miestchaninoff, una celebridad olvidada.; La escultura exotista de Dora Gordine.



Mateo Hernández: *Groupe de chimpanzés*, granito negro.
En René Chavance: *La peinture et la sculpture au Salon d'Automne*; Art et Décoration diciembre 1935, p. 473.

La Escuela de París en la escultura. Cuando en la introducción se presentaron las diversas acepciones del concepto Escuela de París, se constató lo volátil que desde todos los puntos de vista es semejante categoría clasificatoria. Más allá de un uso laxo y lleno de sobrentendidos al que, por otra parte, no renunciamos por completo pues está historiográficamente aceptado, es una categoría poco operativa. Nos quedamos por lo tanto con la idea de escultores extranjeros y en este momento, cuando mantenemos una aproximación basada en los géneros escultóricos, retendremos entre ellos a los de tendencia figurativa, realista si se quiere. El resto, es decir los que basaron su obra en presupuestos derivados de las vanguardias fueron, como sabemos, incluso contando a franceses y extranjeros, poco numerosos y todos ellos, siempre que tuvieran presencia en las revistas de entreguerras, son tratados específicamente en la parte tercera de este estudio dedicada fundamentalmente a monográficos.

Se indicó más arriba cómo, a diferencia de la pintura, sí era posible hablar de una escultura francesa suficientemente caracterizada en base a su clasicismo frente a la producida, incluso en el propio París, por los escultores extranjeros. Aunque como sabemos el término clasicismo o clásico es mutívoco y aplicable o rechazable a cada producción dependiendo de los puntos de vista, hay en la escultura figurativa francesa pos-rodiniana un debate ante la tradición del medio absolutamente

específico que alude constantemente a tradiciones nacionales particulares y a un modo determinado de recuperarlas. Aunque muchos de los escultores extranjeros buscaron en París precisamente el prestigio de tal tradición revitalizada desde comienzos del siglo XX, sus respectivos bagajes nacionales se manifestaron en casi todos los casos como elemento diferenciador respecto a lo hecho en Francia pero también a lo hecho por el resto de sus colegas foráneos. Por lo tanto, a diferencia de lo que ocurre con la escultura figurativa francesa, no hay forma de caracterizar estilísticamente una posible escultura de la Escuela de París, constituyendo únicamente una agrupación de individualidades procedentes sobre todo del este europeo, Rusia y Polonia particularmente, y de España. En algo sí hay coincidencia entre estos escultores franceses y extranjeros, y es, como en realidad no podía ser de otro modo, en la dedicación a los géneros figurativos tradicionales, principalmente figura, retrato y animalística.

A continuación se documentan monográficamente algunos de los más representativos escultores encuadrados en la Escuela de París atendiendo como siempre a su presencia en las revistas. Se consideran en primer lugar y especialmente los de origen español, a continuación se da cuenta de la escuela procedente del este europeo.

6. II.1. Escultura figurativa española en París.

Mateo Hernández.

Maestro de la talla directa y animalista. Mateo Hernández (Béjar 1884 - Meudon 1949) constituye un caso diferenciado por muchas razones. Se le ha caracterizado ya como contrapunto de Pompon en diversos aspectos, el principal de los cuales sería indudablemente, pues da lugar al resto, su absoluta fidelidad a la talla directa y



Mateo Hernández: *Daim (Gamo)*, granito negro. En Jean Cassou: *Le Salon d'Automne. La sculpture; Art et Décoration* diciembre 1934, pp. 452-454, en p. 454.

dentro de ella a la que mayor dificultad ofrece. Su pasión exclusiva por las rocas más duras, por aquellas -diorita, granito, basalto, esquisto, pórfido- que ningún otro escultor se atrevió a trabajar a la escala y con la continuidad con que él lo hizo, era una manifestación más de que su elección de la talla directa tenía un fondo más sólido y menos necesitado de teorías, que el finalmente demostrado por los componentes de La Douce France que, tras el primer entusiasmo, admitieron simultanear la talla y el modelado, tal como hubo ocasión de comprobar, por ejemplo, con el teórico del grupo Joachim Costa. Por esto, la primera duda que surge al tratar una figura tan peculiar es la de donde encuadrarlo. Si en esta parte dedicada a la escultura animalista, pues por tal producción fue sobre todo apreciado en Francia y considerado en ese género como único par de Pompon; si en la dedicada a la talla directa, pues fue para muchos el mejor y más fiel representante de esta corriente; o bien en el cajón de sastre que es la Escuela de París donde por su nacionalidad y por su celosa independencia respecto a cualquier grupo -animalista o de la talla directa- parece corresponder situarlo. La última de las opciones no tiene en realidad otro valor que el clasificatorio y, como vimos, ni tan siquiera ese, en cualquier caso solo atiende a cuestiones biográficas. En cuanto a la primera, no se ajusta realmente a su obra en la que también está presente el retrato y la

figura y además estamos ante un escultor que no responde desde ninguna circunstancia al perfil de artista decorador que en mayor o menor medida hay que reconocer en los escultores animalistas hasta ahora tratados, incluido Pompon, pero, en cualquier caso, la vinculación a la escultura animalista es una esencia indudable de su obra, aunque la monumentalidad con que la concibe lo aleje del concepto decorativo. Finalmente, queda su siempre tenido por heroico enfrentamiento con la piedra -sin recurrir nunca a métodos técnicos de transporte y aproximación, manteniendo a ultranza el concepto más extremado de talla directa-, una actitud casi religiosa hacia su propia actividad de escultor que lejos de convertirse en tediosa técnica constituyó la esencia de su dura estética.

Este último es el punto de vista adoptado tal vez con demasiada exclusividad en el estudio más reciente sobre el escultor de Bejar, el de Lorenzo Bernáldez y José Carlos Brasas, en él se integra al escultor afincado en París en los debates de la talla directa que ocuparon a la escultura desde los primeros años del siglo XX, ofreciendo en este sentido un trabajo amplio y documentado que nos disculpará de precisar datos biográficos y otras cuestiones ya conocidas y muy desarrolladas en ese estudio. Partiremos, pues, directamente de la percepción que tuvo la crítica, a través de las revistas, del trabajo de Hernández. Según las innumerables reseñas de salones en que se destaca su trabajo o los artículos monográficos que varias revistas le dedican, el escultor castellano quedaba definido tanto por la talla directa como por su tema animalista, ambos son aspectos que se comentan inseparablemente y se destacan siempre a un tiempo, dando un claro predominio a la faceta animalista del escultor sobre la de retratista o estatuario de figuras y definiéndolo principalmente como escultor animalista.



Mateo Hernández: *Hippopotame*, granito. Paul Fierens: Au Salon d'Automne. La sculpture; Art et Décoration diciembre 1932. en p. 382.

Un escultor español en París. Tras años de grandes dificultades –Hernández residía en París desde 1913– que según algunos le dirigieron hacia la representación animal: modelos más baratos que los humanos, aceptables a menor tamaño y con salida comercial, la década de los años 20 comienza para el escultor con un éxito que lo consagra de inmediato y definitivamente permitiéndole asumir obras más ambiciosas y costosas. En 1920 expone en el Salon d'Automne *Panthère noir* (1920) una obra ya plenamente madura en los intereses que manifiesta y en su estilo, y aunque para no desprenderse de ella la valora con un precio desorbitado (60.000 FF.), el Barón de Rostchild, gran coleccionista además de financiero, no tuvo inconveniente en pagarlo. El asunto fue muy comentado e hizo volver muchos ojos hacia su trabajo. La relevancia adquirida se pone de manifiesto muy pronto, “(...) *todo el resto del lote viene de España con el excelente Mateo Hernández que persevera en su apostolado de la talla directa donde prácticamente tiene ganada la batalla.*”⁵², afirma Louis Vauxcelles en su crónica del Salon des Indépendants publicada en enero de 1922. Tono elogioso igualmente empleado cuatro meses más tarde por Waldemar George en su crónica de los salones de primavera, o en la que a finales de 1922 dedica al Salon d'Automne, situando a Hernández entre las entonces máximas figuras de la talla directa, André Abbal y Joachim Costa. Es esta una característica del tratamiento otorgado durante todo el período por la crítica a Mateo Hernández, fue siempre alabado tanto por la crítica más conservadora como por la moderna y si bien la modernidad declarada de *Cahiers d'Art* no dio cabida entre sus páginas a las producciones figurativas, tampoco a las de Hernández, resulta imposible encontrar críticas negativas hacia el escultor de la dificultad y la

52 Louis Vauxcelles: *Le Salon des Indépendants*; *L'Amour de l'Art* nº 1 1922, pp. 14-19

integridad; había y hay algo imponente en la dureza física y en la integridad de sus obras, difícil de rebatir con argumentos puramente estéticos y formalistas. *L'Amour de l'Art*, revista moderna aunque de amplio espectro, se interesó realmente por el escultor y al margen de constantes referencias, como acabamos de ver, a sus participaciones en salones, muy a menudo con ilustración, le dedica dos artículos monográficos durante la década de posguerra.



Mateo Hernández en *L'Amour de l'Art* 1922, Ref. en nota 53, *Panthère de Java*, granito negro. 1ª página del artículo.

artista mantenía como normas para su trabajo: “*Si no tienes -decía su padre- la casa en la cabeza antes del primer golpe del pico en sus cimientos, nada te saldrá bien*” o “*Se humilde, lo más humilde posible en cuanto al detalle*” La talla directa que ya practicaba con el granito de su tierra, era pues acorde a su personalidad y procedencia y en ese campo supondría un ejemplo para la mayor parte de sus colegas; entre los escultores contemporáneos, afirma Jean, nadie excepto Joseph Bernard, podría pretender tener en el mismo grado el gusto por las piedras duras en la escultura, ni su superioridad cuando las trabaja; si bien la madera no le es ajena, es probable que no haya tocado nunca la piedra blanda o el mármol, y concluye: “*Hemos visto numerosas esculturas en los salones talladas por él en bloques que jamás habrán soñado —y con razón— utilizar los artistas que se sirven de la talla directa como una enseña de publicidad.*”

Queda Hernández, por lo tanto, situado en lo más alto de una categoría que como la talla directa implicaba a muchos escultores célebres y a buena parte de los debates contemporáneos sobre las renovaciones posibles de la tradición escultórica. Marcando el orden en que habitualmente se accederá a la obra del escultor, René Jean, tras estas referencias a la talla directa y al valor infatigable que el escultor pone en ella, expone la actividad temática por la que es sobre todo conocido: “*Ahora los visitantes del Musée d'Histoire Naturelle pueden circular entre las jaulas de la Casa de Fieras y ver, delante de un bloque, cincel en una mano y maza de acero en la otra, a un escultor que trabaja, que talla a pleno granito. (...) / No aborda el tema con ideas preconcebidas. No tiene ningún sistema. No tiende sino a acercarse tanto como sea posible a la vida, a extraer el espíritu y el carácter de sus modelos. Ante estos, quiere olvidar todo lo que ha visto, todo lo que ha hecho, situarse ante ellos con la admiración de un niño. Cada ser le aporta en todos sus detalles, una visión nueva.*” No es extraño, argumenta Jean, que alguien con sus dotes sea un destacable retratista. Si sus retratos son poco numerosos —posteriormente esta clase de obra adquirirá mucha mas

Las materias más duras, las piedras más oscuras y brillantes.

El primero de ellos, “*Un escultor contemporáneo, Mateo Hernández*”⁵³, esta encabezado por *Panthère de Java o noir* (granito negro), la obra que compró Rostchild, el crítico René Jean, amigo personal y defensor de la obra del artista desde el primer momento, presenta decididamente a Mateo Hernández como el mejor escultor español desde Alonso Cano y como uno de los pocos extranjeros que en el presente podrían confrontarse al, según él, indudable y ya tradicional dominio francés de la escultura: “*Mateo Hernández figura entre aquellos que están imbuidos de arte plástico, afirmandose como uno de los escultores más interesantes de su época, uno de los pocos que no están bajo la influencia directa del arte francés.*” Después de esta clara y oportuna declaración y como para explicar las razones por las que el espíritu francés no puede penetrar ni variar la idiosincrasia de este personalísimo artista, el crítico retrata al escultor en el duro contexto de su Béjar natal, de la estricta Castilla, como hombre de recia educación y sólidos principios imbuidos por los consejos sentenciosos de su padre, “*interesante arquitecto en Salamanca*”, que el

53 René Jean: *Un sculpteur contemporain, Mateo Hernandez*; *L'Amour de l'Art* nº 12 1922, pp.404-406, 4 ilustr.

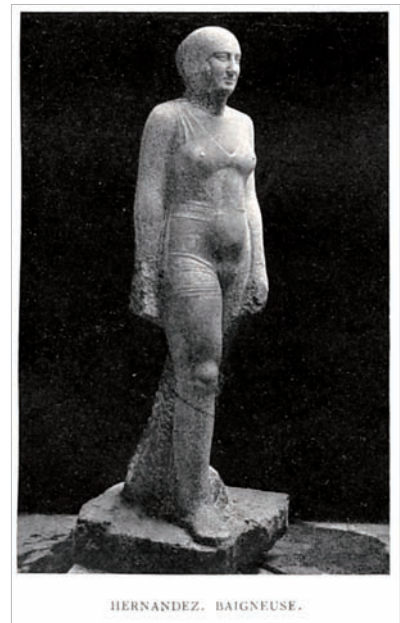
relevancia-, se debe, dice, a que la medida del tiempo de su trabajo, a causa de las duras piedras que usa, sobrepasa generalmente la disponibilidad de los retratados y a que cuando estos ponen límite a las interminables sesiones el escultor, este sufre indeciblemente al no poder culminar como quisiera la obra. Los animales, por el contrario, están siempre ahí hasta que el trabajo alcanza el máximo al que siempre aspira el escultor. Mientras labra un joven ciervo *“Pasea alrededor de los demás animales, elabora otros proyectos, tanto y tan bien que si sus sueños se realizan, no habrá una sola jaula del zoológico ante la cual no haya él instalado un bloque del que habrá hecho surgir una forma evocadora de vida.”*⁵⁴

Panteras negras y Bañista.

Efectivamente, la preeminencia de la escultura de animales en estos primeros años de la década es clara aunque con el tiempo, la mayor autonomía económica y la fama que traía encargos, la producción retratística y de figura se equilibró hasta cierto punto, sin por ello dejar de cifrarse su ya extraordinaria fama tanto en Francia como en Estados Unidos (donde expuso en la galería Brummer de Nueva York en 1935, la misma que acogió, por ejemplo, a Brancusi o Gargallo) en la

escultura animalista. Baste pensar en dos de las obras expuestas en el Pabellón Español que le reportaron el Gran premio de Escultura (en la especialidad de piedra) de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París del año 1925, dos obras emblemáticas, como la *Panthère noir* (diorita) (1923-1925) comprada como la anterior pantera también por una fortuna americana y una elevadísima suma para el MOMA de Nueva York y *La Baigneuse* (1925) una de sus grandes figuras de una concepción iconográfica y plástica enormemente original respecto al entorno clasicista parisino de la época del que como en pocas ocasiones esta obra se manifiesta absolutamente antagónica. René Jean hace por lo tanto un temprano pero acertado análisis del diferenciado encaje de la producción de Hernández en el entorno figurativo francés y de los aspectos más relevantes de su práctica escultórica, aunque no entra en consideraciones estéticas ni estilísticas arriesgadas, en contextualizaciones en las que aparezca la expresión arte moderno. La reflexión que sirve de coda al texto, sobre el carácter realista del arte de Hernández, ese carácter realista que define en el imaginario europeo al arte español, y la profunda originalidad del escultor, tiene no obstante interés: *“Arte realista si se entiende por tal un arte que se basa en lo real. (...) Pero un arte realista plenamente consciente de su dignidad y nobleza y donde el alma del artista transluce, en un estilo que aristocratiza las formas e ilumina con una llama interior todas las fisonomías, arte que no copia a ningún maestro y en el que el autor no tiene otra ambición que aproximarse lo más posible a la vida. Parecido en esto a ese pintor de que habla Plinio a quien se le preguntó cual entre sus predecesores tomaba él por maestro y que respondió, señalando una muchedumbre, que había que imitar a la naturaleza misma, no a un artista...”*

René Jean que en los comienzos lanzaba la carrera de su amigo en una de las revistas más importantes del momento, participa igualmente de su consagración definitiva prologando el catálogo de la exposición



Mateo Hernández en la exposición de 1925: a) *Panthère noir*, diorita. Crónica de la Exposición de 1925 de Art et Décoration 1925, p. 173; b) *La Baigneuse*, granito. Waldemar George: Le Salon d'Automne; L'Amour de l'Art nº 9 1925, pp. 351-359, en p. 358.

54 René Jean: *Un sculpteur contemporain, Mateo Hernandez*; L'Amour de l'Art nº 12 1922, pp.404-406, 4 ilustr.

que se le dedica en el Musée des Arts Décoratifs entre febrero y marzo de 1928, un reconocimiento poco común para un artista de su edad y casi sin precedentes en un artista extranjero; dos años después le será otorgada la Legión de Honor. Con ocasión de esta exposición *L'Art et les Artistes* le dedica Hernández un artículo monográfico en el que Charles Chassé insiste en los temas de la talla directa, del mérito y de su actitud ante los modelos animales. En cuanto a lo primero hace una aclaración muy exacta sobre la pureza con que Hernández entendía este concepto para otros de significado mucho más laxo, cerrando con ella su texto: “*La talla directa no es una panacea, A menudo la practica gente que carece de talento, que disimula sus carencias técnicas escudándose en la dureza de la materia, también hombres hábiles que solo hallan el modo tras haber modelado cuidadosamente sus obras en barro o yeso. Mateo Hernández, él sí, es el maestro de la talla directa integral, no se puede dudar de su primacía.*”⁵⁵. Respecto a lo último, su afición a la representación animal, aporta una anécdota que ilustra su necesidad de aferrarse y partir siempre del modelo vivo. A medida que el tamaño de sus bloques aumentaba -y eso sucedió constantemente en relación tanto a su cada vez más sólida posición económica, como a la progresiva ambición de sus proyectos, hasta, por ejemplo, llegar a su imponente y egipcio Autorretrato sedente (1940-1945) tallado en un bloque de diorita de más de cinco mil kilos-, la posibilidad de plantarse ante la jaula de los propios animales en el Jardin des Plantes se hacía inviable. Ante esta dificultad Hernández no actuó como vimos hacia Pompon, realizando si era necesario pequeños e instantáneos bocetos de plastilina de los que después se servía en su taller, prefería memorizar, fijar aquello que le interesaba del animal en su mente y lo más rápidamente posible trasladarlo directamente a materia definitiva: “*Cuando Mateo esculpió la gran Pantera (se hace referencia a la de 1925) (...) la masa de diorita era tan enorme que resultaba imposible transportarla ante las jaulas. Entonces un taxi lo llevaba velozmente desde el Jardin des Plantes hasta el taller, procurando a lo largo del trayecto retener lo más intacta posible en su retina la imagen de los volúmenes, la pureza de las líneas que habían llenado por completo sus ojos (...)*”⁵⁶

Arcaísmo e intemporalidad. El mismo año de la exposición en el Musée des Arts Décoratifs aunque ya en otoño, *L'Amour de l'Art* se ocupa nuevamente de Mateo Hernández y lo hace en los términos utilizados únicamente para referirse a los maestros. Roger Brielle destaca el carácter insultantemente seguro y afirmativo de un artista que solo atiende a la fuerza de su talento y de sus intuiciones, frente a él no resisten discusiones, teorías o escuelas y el “guirigay” de espectáculo de parada de tantos artistas, cede; “los hombres, al principio irritados por tanta seguridad, bajan el tono, acaban sus griteríos y permanecen sorprendidos y respetuosos.” El argumento de la intemporalidad del escultor, ajeno a las mudanzas del arte moderno, está muy bien expresado en este texto, efectivamente, en la época resultaba difícil clasificarlo y desde luego la dicotomía tradición-modernidad se le ajustaba indistintamente o demasiado bien o demasiado mal o, como alguien afirmó, el arte de Hernández “es muy antiguo y muy moderno”. La manifiesta presencia de modelos arcaicos como los orientales o los egipcios y mesopotámicos era explícita y poco disimulada, y ello tanto en su obra como en sus declaraciones,⁵⁷ la



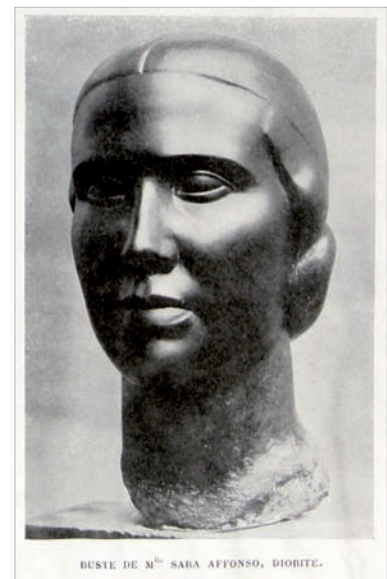
Mateo Hernández en *L'Amour de l'Art* 1928, Ref. en nota 60. *Panthère noir*, diorita.

55 Charles Chassé: *Mateo Hernandez*, *L'Art et les Artistes* abril 1928, pp. 231-235, 6 ilustr., p. 235

56 *Ibidem*, p. 231 y ss.

57 Sobre su positivo interés por estas manifestaciones, todos los autores tanto de la época que siempre citan su pasión por

veremos pretende Brielle pero también autores más modernos⁵⁸, es insostenible a menos que se estire indefinidamente el término y, en todo caso, se use de un modo diverso al asumido para la estatuaria francesa de sus contemporáneos. Su relación con la tradición no tiene el carácter conservador que en definitiva sí tuvo el clasicismo francés del siglo XX por, paradójicamente, muy moderno que fuera, Hernández no asume tradición estética alguna, no quiere renovar pasado nacional alguno, sino que elige “pasados” a su gusto entre aquellos que le conmueven, egipcio, caldeo o Khmer: *“Todas eran extraordinariamente bellas (figuras camboyanas del Musée Guimet) y me produjeron tal sensación que tuve necesidad de respirar el aire libre para despertar de la sensación recibida, sintiendo al tiempo hondo pesar al separarme de aquel misterioso conjunto (...)”*⁵⁹; y en esto, como en su permeabilidad a la forma geométrizante, incluso a veces maquinista, transmitida en definitiva por el cubismo a través de lo que después se llamaría gusto Déco, Hernández es un artista de su tiempo que actúa con mayor o menor fortuna siempre de acuerdo a la modernidad. La intemporalidad defendida por Brielle para el escultor que talla rocas de duración eterna, es más que retórica, es una obsesión del artista convertida en condición de su actividad y por lo tanto un rasgo en definitiva conceptual de su arte que apoya aún más sus radicales actitudes modernas. *“Las vanas querellas de escuelas, las teorías ficticias, aparecen minúsculas ante la obra que no se ata a ningún partido, que no deforma ninguna convulsión, que no es de ningún tiempo porque es de todos, y verdaderamente refleja aquello que el hombre porta en sí de eterno. Mientras tantos otros se dispersan y se agotan en tartamudeos y repeticiones, Hernández aporta al mundo la vigorosa belleza de su talento.”*⁶⁰



Mateo Hernández y el retrato escultórico. a) Busto en granito negro, Ref. en nota 54, p. 406; b, c) Bustos en diorita, Ref. en nota 60, p. 347.

Tras constatar esa existencia puramente afirmativa del arte de Hernández, en el que no se contempla la posibilidad de dudas ni debilidades -un equivalente al fin de la afirmatividad natural del escultor arcaico y primitivo que defendían críticos modernos como Chistian Zervos-, se alude al mítico heroísmo de la

las secciones de antigüedades de los museos, como los actuales, están plenamente de acuerdo. *“(...) el artista hizo gala de su irreducible individualismo, considerándose orgullosamente cantero perteneciente a la clase de artistas que ‘por si solos, sin guía ni consejos artísticos de los críticos oficiales... guardaban intacto su sentimiento artístico y no se habían dejado influenciar por el arte moderno extranjero...’ (Mateo Hernández: El doloroso éxodo de los artistas independientes; Béjar en Madrid, 29 de agosto de 1931) En su opinión, no había tenido más escuela que la naturaleza, los modelos vivos del Jardín des Plantes y la piedra antigua trabajada por los egipcios y los caldeos que descubrió en las salas del Louvre.”* Lorenzo Bernáldez y Carlos Brasas: **Mateo Hernández (1884-1949) Un escultor en París**; Junta de Castilla y León, Salamanca 1998, p. 127-128
Fernande, su esposa también aportó testimonios al respecto y afirmaba que *“Mateo amaba el Oriente”* y sentía especial atracción por el arte Khmer, que gustaba visitar el Musée Guimet. (Ibidem, p. 130)

⁵⁸ *“Su obra regida por la razón y por un orden inteligente, se nos aparece dotada de un espíritu clásico, de una idea perfecta y perenne.”* Ibidem, p. 125

⁵⁹ Ibidem, p. 130

⁶⁰ Roger Brielle: *Mateo Hernandez*; **L'Amour de l'Art** septiembre 1928, p. 346-348, 5 ilustr.,

actividad del escultor. Hernández recuperaría para la rebajada actividad contemporánea una dimensión heroica de la escultura que con su tecnificación había perdido. La frontalidad y soledad de su enfrentamiento con las más duras materias le revelan como una suerte de Parsifal moderno, que, como todo héroe, aúna fuerte voluntad y delicado sentimiento; disposición alegre al sacrificio: “*Trabajador incansable, el artista busca por instinto la dificultad. (...) / Confunde pensar ante estas esculturas, que un hombre pueda dominar la materia de semejante modo, plegarla a las exigencias de su voluntad creadora, animarla de tal modo que en la masa de granito, las más sutiles delicadezas de la anatomía o de la sensibilidad sean expresadas con tanta verdad y tanta vida.*” Hernández ejemplifica también otro rasgo que define la actitud heroica, la confiada inocencia: “*El arte de Hernández es sano. Por ello su ejemplo tiene un valor tan alto. Recita la gran lección que podemos escuchar de la Naturaleza, en la que todo es armonía, equilibrio y majestuoso ordenamiento, él dice que la belleza no está en lo accidental, sino que es constante.*” Si la humilde inocencia de Pompon acerca de sus representaciones animales llevó en ocasiones a la boca de los críticos el nombre de San Francisco de Asís, amante como aquel de los pájaros, la hagiografía de Mateo Hernández pone más bien de relieve el constante esfuerzo de su vida trazada en línea recta y sin posibilidad de desvío, y esa forma de asomarse al arte es, en sí misma, una de las más destacables virtudes de su escultura, siempre inseparable de su actitud artística. Así pareció entenderlo ya su época: rara vez delimitó la crítica lo que correspondía al propio objeto artístico comentado y lo que a la admirable actitud del artista que lo realizó.

Pero esta moralidad primordial y consustancial al arte de Mateo Hernández, “*esta salud franca que desprenden sus obras*” y que implica una valoración que va más allá del mero ideal formal, no impide que en ocasiones se le quiera introducir, pensando ciertamente en su favor, en el territorio más prestigioso de la gran escultura. Así cuando Roger Brielle pasa a comentar lo que ya es una producción copiosa, sus bustos, la proximidad al cuerpo humano hace saltar en la imaginación del crítico lo que los animales no llegaron a sugerir, y ahora la intemporalidad con que siempre se caracterizaron las intenciones del escultor, se aplica *a una verdad absoluta* y sus bustos *trasponen en la piedra la imagen del alma inmortal*. Y esto se hace, según el crítico, mediante la síntesis que borra todo vestigio de *literatura o romanticismo* lo que le lleva precipitadamente a concluir que “*Mateo Hernández participa de las fuentes más puras del clasicismo y no se detiene en lo accidental. Por otra parte, en él la psicología nunca le toma el paso al escultor, comprometido sobre todo con la belleza y la verdad plásticas.*” Esta forzada integración clasicista de un escultor que no esconde sus artificios arcaizantes obtenidos de culturas completamente ajenas al concepto de clasicismo greco-latino, tal vez esté en relación con cierta intención de integrar en el gran momento francés de la escultura figurativa de la época al escultor castellano. Así podría tal vez sugerirlo el cierre del artículo de Brielle acorde con los honores que Francia le otorgará -los mismos que tanto la España republicana como la dictatorial le escatimaron: “*¿Diremos ahora, que Mateo Hernández nació en España hace unos cuarenta años, y que, hijo de arquitecto, muy pronto se familiarizaría con el oficio de escultor?... Hernández es demasiado grande para que se le pueda fijar en los marcos facticios de las fronteras; desborda las clasificaciones arbitrarias o relativas, y sus obras están hechas para afrontar sin peligro el tiempo en que se disuelven las celebridades efímeras.*”

Los escultores del Noucentisme en París.

Presencia del Noucentisme. Queda ya presentado quien tal vez fuera en aquellos años, el escultor extranjero más apreciado en París dentro de los géneros figurativos; desde luego a ningún otro como a Mateo Hernández se le otorgaron los honores que el recibió y tampoco la crítica dedicó a otro tantos artículos y comentarios. Habría que remitirse a Lipchitz o en menor medida Gargallo para hallar otros escultores entre los encuadrables en la Escuela de París que superasen esa dedicación. Pero no fue el único español que eligió París como residencia o bien sus salones como plataforma donde darse a conocer fuera de España, tampoco al único a quien las revistas dedicaron artículos. Entre los grupos de la escultura española, el de los escultores del Noucentisme catalán es indudablemente el más numerosos y aceptado en París por obvias

afinidades estéticas: Joaquim Claret (Campodrom (Ripollés) 1879 – Olot 1964) vivió entre 1906 y 1940 en la ciudad y mantuvo amistad con Maillol y Maurice Denis, exponiendo en galerías prestigiosas como Bernheim-Jeune en 1921 y en los salones, particularmente en el de la Société Nationale des Beaux-Arts, su presencia en las crónicas de salones es habitual en las revistas conservadoras pero no tanto en las demás, no obstante su grupo *Les vendanges* (La Vendimia) aparece ilustrado en *L'Amour de l'Art*⁶¹ en 1922. Un mucho menos conocido Mario Vives, de quien no hemos podido recopilar información moderna como no sea alguna exposición en la Barcelona de los años 40, es citado también en diversas ocasiones por Waldemar George en sus comentarios a salones y sus relieves entre costumbristas y modernos que recuerdan en parte las maneras de Manolo aparecen reproducidos bastante destacadamente en *L'Amour de l'Art* en 1924 y 1926⁶² Pero los escultores noucentistas que contaron con una presencia más destacada en la ciudad y sus revistas fueron Clarà y Manolo.



Escultores del noucentisme en las crónicas de los salones de L'Amour de Art: a) Joaquim Claret Ref. en nota 61, p. 156; b) Mario Vives en: Waldemar Georges: Le Salon d'Automne; n° 11 1926, en p. 381.



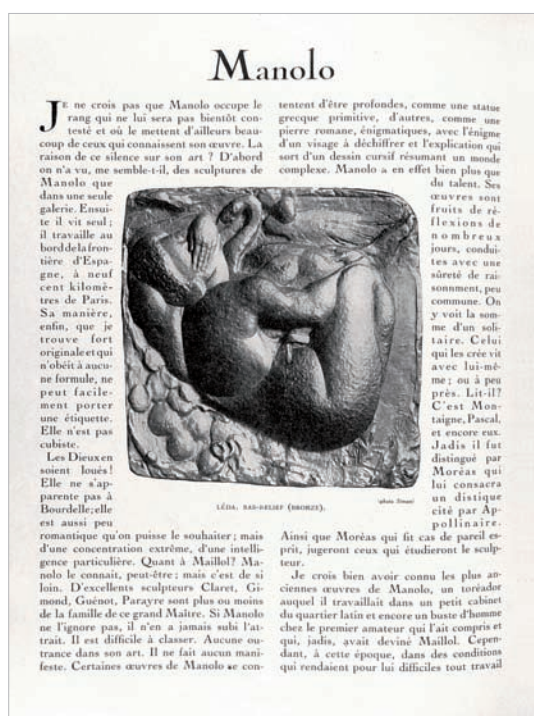
José Clarà: a) *Serenidad*, en: The Studio, abril 1929, p. 300; b, c) Clarà en L'Amour de l'Art 1927, Ref. en nota 63; p. 295 1ª del artículo e ilustración en p. 298.

El clasicismo literal de Josep Clarà. Mayor presencia en las revista tuvo Josep Clarà (Olot 1878 - Barcelona 1958) cuyo clasicismo mediterráneo conectaba inevitablemente con la sensibilidad francesa, sus figuras para la Plaza de Cataluña en Barcelona fueron muy conocidas y alabadas; antes de su vuelta a Barcelona en 1932 fue una figura importante y muy reconocida en el panorama parisino como demuestra el artículo monográfico que en 1927 le dedica *L'Amour de l'Art*, único, por otra parte, hallado en esta investigación. Vale la pena detenerse brevemente en ese artículo donde nuevamente sale a colación, algo tardíamente ya, la polémica de la talla directa, un asunto que está en el centro de las aireadas

61 Waldemar Georges: *Les salons du printemps*; *L'Amour de l'Art* n° 5 1922, pp.153-157, p. 156

62 Waldemar George: *Le Salon des Independants*; *L'Amour de l'Art* n° 2 1924, pp. 42-45, 6 ilustr. p. 44. Waldemar George: *Le salon d'automne*; *L'Amour de l'Art* n° 11 1926, p. 375-381, 24 ilustr. p. 381

diferencias entre Clarà y Hernández: este último siempre acusó al catalán –académico y muy influyente en el panorama escultórico español– de hacer campaña contra la talla directa y personalmente contra él en España, dolido tal vez porque nunca obtuvo verdadero reconocimiento en su país. Pero Clarà que era un escultor a la antigua y de oficio completo sabía tallar y lo demostraría en obras imponentes como el muy celebrado mármol *Serenidad* que apareció reproducido en importantes revistas europeas como *The Studio* a lo largo de 1929, y al igual que generalmente los de su generación, no daba importancia alguna a la cuestión del procedimiento sino exclusivamente al resultado. Así nos lo hace ver André Fontainas en un texto que se encabeza con una excelente *Tête de femme* pero continúa con otras piezas de un gusto algo anticuado (*Fontaine; Tendresse*): “Mucho antes de que se otorgasen tantos privilegios contestables a la llamada talla directa, Clarà dominaba a su gusto el mármol y tallaba la piedra dura a su conveniencia. No es posible llevar más lejos la práctica manual de su oficio.”⁶³ Seguramente, continúa el crítico, no necesita de la ayuda de la cera o el barro para llevar a cabo su trabajo de talla pero no los rechaza pues nada sobra cuando se trata de estudiar en pos de un resultado. El artículo, de 1927, hace referencia al Clarà anterior al clasicismo pleno de sus desnudos de la Plaza de Cataluña, un escultor aún tocado de un gusto de preguerra, de cierto impresionismo y regusto simbolista. Así, destaca en él su instinto para la expresión instantánea y delicada al tiempo que para la construcción firme: “Sueña que por un compromiso preciso y delicado, por un cambio de equilibrio perdido y sabiamente contrareestado, el sentimiento amará la materia; en la materia duradera se eternizará la movilidad de la sonrisa y de las pasiones.”, y ve en él tanto la virtud clásica como el gusto por la expresividad: “Por la convicción que tiene y que mantiene en todo lo que hace, de este principio fundamental, José Clarà se vincula a la gran raza de los escultores helenos, de la Edad Media y el Renacimiento, a Claus Sluter tanto como a Maillol.”⁶⁴



Manolo en *L'Amour de l'Art* 1922, Ref. en nota 65, *Léda*, 1ª página del artículo.

no se parecía a nadie ni se asimilaba a ninguna escuela, sin embargo, era igualmente apreciado por todos, cubistas, fauvistas o clasicistas. Sin insistir en más contextualizaciones pues se trata de un artista perfectamente documentado y con mucha bibliografía disponible, pasamos a destacar su presencia en las revistas parisinas de entreguerras.

Manolo y la interpretación libre de la figura. Pero entre todos los escultores del Noucentisme Manolo Hugué (Barcelona 1872 – Caldas de Montbuy 1945) -Manolo, sin más, como se le llamaba en aquel París– fue el más conocido y apreciado pues su peculiar equilibrio entre modernidad, incluso vanguardia, y tradición –clasicismo mediterráneo– podía agradar a muchos; sin contar con que su plena integración en los ambientes vanguardistas anteriores a la guerra le había granjeado un cierto prestigio que, por lo demás, no se tradujo al campo económico o del reconocimiento institucional como ocurriera sobradamente con Hernández. Efectivamente: haber pertenecido a los núcleos ya míticos del primer vanguardismo –llegó a París en un temprano 1901–, haber sido avalado con la amistad de Picasso, de Apollinaire, Max Jacob, Modigliani, Derain; haber sido representado por Kanhweiler o por Alfred Stieglitz en Nueva York donde participó en el Armory Show de 1913, le otorgó siempre un aura especial que las innumerables anécdotas que lo retrataban como un representante arquetípico y brillante de la bohemia del inicio del siglo, aderezaban convenientemente. Manolo

63 André Fontainas: *José Clarà; L'Amour de l'Art* nº 8 1927, pp. 296-299, 4 ilustr., p. 296

64 *Ibidem.* p. 299

El período de actividad de Manolo que aquí nos ocuparía no es excesivamente largo, discurriría entre su vuelta a Céret (Dp. de los Pirineos Occidentales) en 1919 desde donde mantiene cierto contacto con el ambiente parisino –fueron célebres las constantes visitas y estancias en Céret de sus amigos: los principales cubistas, poetas, músicos-, y su regreso definitivo a Cataluña en 1928 debido a una enfermedad. Durante este período su presencia en el día a día de las crónicas de los salones y galerías es inexistente, se recuerda al personaje pero no se conoce la obra del artista: “¿La razón de este silencio sobre su obra? En primer lugar, según creo, no se han visto esculturas de Manolo más que en una sola galería. Además vive solo; trabaja en el límite de la frontera española, a 900 kilómetros de París.” Marc Lafargue, poeta y pintor además de crítico y ensayista de arte, tiene básicamente razón en este comentario extraído de su artículo “Manolo” (1922). Desde que en 1910 Manolo se retira a Céret por vez primera su presencia en París es muy escasa, la exposición que realmente lo recupera para el ambiente parisino tiene lugar ya en 1926. Lo que este temprano artículo manifiesta es el extraño contraste entre una fama asentada más en leyendas y anécdotas biográficas de imprecisa comprobación que en una obra prácticamente desconocida. Los pocos clichés aportados proceden de la Galeríe Simon, es decir de la colección de Kanhweiler el marchante de Manolo desde antes de la guerra, y en ellos y en recuerdos personales de otras obras como el célebre *Toreador* basa el crítico sus comentarios orientados a constatar la gran independencia del arte de este peculiar artista: “Los dioses sean loados. No se parece a Bourdelle; (su obra) es tan poco romántica como se pudiera desear; pero de una concentración extrema, de una inteligencia particular. ¿En cuanto a Maillol? Manolo le conoce, puede ser; ¡pero desde tan lejos! Excelentes escultores Claret, Gimond, Guenot, Parayre son más o menos de la familia de ese gran maestro. Pero, aunque Manolo no le ignora, no ha sucumbido nunca a su atracción. / Es difícil de clasificar. Ninguna exageración en su arte. No hace ningún manifiesto. Algunas obras de Manolo se contentan con ser profundas como una estatua griega primitiva, otras, como una piedra romana, enigmáticas; con el enigma de un rostro a descifrar y la explicación que surge de un dibujo cursivo que resume un mundo complejo.”⁶⁵ Lafargue, como el resto de la crítica asocian a Manolo, en mayor o menor medida, con el arte de plenitud volumétrica, luminoso y tranquilo, del clasicismo y por lo tanto en cierto modo con Maillol, pero, afirma el crítico, mientras este debe su arte pleno y bello más bien al Partenón, a Jean Goujon, a los escultores de Versalles como Coysevox, Manolo es menos mediterráneo y no está preocupado por la gracia aunque no le sea ajena; tiene una fuerza concentrada y un sentido natural de la expresión: nos da la vida misteriosa de los hombres, la profundidad de las cosas. Como hacen algunos pintores chinos. “Manolo ha debido estudiar el arte más antiguo; y si ama a los griegos, se trata sin duda de los más antiguos.”



Manolo en L'Amour de l'Art 1929, Ref. en nota 67. a) Terracota en 1ª página del artículo; b) Mármol, p. 356; c) Terracota en p. 357.



Manolo en L'Amour de l'Art 1929, Ref. en nota 67. a) Piedra, en p. 355; b) Terracota en p. 358.

Un arte ajeno a escuelas y clasificaciones. Esta identificación arcaizante, en principio genérica y aplicable a muchos escultores de tradición, se complementa y precisa con una afirmación más comprometida: *“Al igual que Gauguin pintor está en el nacimiento de Maillol escultor, Cézanne podría estar en el nacimiento de Manolo, totalmente y siempre ajeno al impresionismo. No es inútil conocer sus amistades: Picasso, Derain.”* Además de reparar en la evidente alusión a una raíz, para el arte de Manolo, al menos paralela a la del cubismo, tiene interés considerar cómo el crítico precisa que es el Gauguin pintor quien explica a Maillol. Es sabido que, por el contrario, las tallas del maestro de los nabis fueron fundamentales para esos Picasso o Derain que se relacionan con Manolo y seguramente también para él mismo. Parece, por lo tanto, que el carácter de inclasificable que desde el principio se atribuye a este artista se manifiesta en la necesidad de relacionarle con opciones estéticas que frecuentemente se daban como contraposiciones: un permanente sentido clásico subyacente pero también cierto expresionismo arcaizante y cierta aceptación del análisis formal moderno. Y, ante esta imposibilidad clasificatoria, esta indefinición estética e incluso estilística, Lafargue halla una explicación tanto en los orígenes del artista –*“En él se reúnen diversas tradiciones: una arcaica, una francesa; y, por la raza, la sangre, una española.”*– como en la discontinuidad característica de su trabajo –*“Uno se da cuenta rápidamente de que casi nunca una obra procede de otra. Ninguna réplica en este arte. Cada escultura difiere de una precedente, por*

*su vida intensa.” Y concluye: “Fija el misterio de las cosas. Es un maestro. Solo se parece a él mismo. Es, bajo el cielo de Francia, uno de los verdaderos escultores que nos ha dado España.”*⁶⁶

Sorprende un reconocimiento tan franco, que va más allá del correcto tono elogioso debido al artista que se elige para un monográfico –un maestro–, cuando Manolo contaba con una obra tan escasa como poco ambiciosa desde el punto de vista público, únicamente pequeño formato, terracotas y algunos bronce o tallas, ningún monumento como se encarga de recordar, lamentándolo, Lafargue. No obstante bastantes años después, ya en 1929, la misma revista, *L'Amour de l'Art* pone sus páginas a disposición de A.-H. Martinie, autor que no frecuentó esta publicación, para hablar nuevamente del escultor barcelonés. Ahora se trata de un gran artículo mucho mejor documentado biográficamente e ilustrado con una amplia selección de obras de sus diversas etapas, pertenecientes como en el anterior a la Galeríe Simon. Es, justamente la exposición que esta sala le organiza en 1926 la ocasión en que, según Martinie, París pudo conocer la vida y obra del artista –*“Sin la exposición organizada por la galería Simon, hace alrededor de tres años, el artista así como el hombre se nos escaparían.”*⁶⁷–, antes todo eran conjeturas de amigos, rumores, y un gran silencio, dice, creado por el propio escultor sobre su persona y su obra.

Desde el punto de vista crítico, Martinie aprecia en Manolo, sobre todo, que la gran personalidad de su arte –de la que carecen tantos escultores del momento cuyas obras, dice, “pueden ser de todos,

66 Ibídem, p. 285

67 A.-H. Martinie: *Manolo*; *L'Amour de l'Art* nº 10 1929, pp. 351-358, 10 ilustr., p. 351

por lo tanto de ninguno”-, no vaya en detrimento, sino al contrario, de las leyes de la plástica y los temas eternos de la escultura. Pudo asístir, continúa el crítico, al triunfo de Rodin pero “ese arte de pasión contradecía demasiado sus propias disposiciones como para suponer un peligro para él”, en cuanto a Maillol hay coincidencia de intereses estéticos, pero, como pensaba Lafargue, profundas diferencias de sensibilidad, más clásico aquél, más vital este: “Antes que la perfección de algunos ritmos, busca la variedad surgida de la vida; tampoco el cubismo le atrajo nunca.” Esta mención al cubismo, al paso y sin aparente importancia, explica el interés de Martinie por Manolo. Dada su trayectoria crítica centrada en la recuperación clasicista de las figuraciones escultóricas francesas y en la reactivación de la consustancial colaboración arquitectura-escultura, resulta algo extraño que le dedique tan relevante artículo a un escultor que se adapta mal a la estética y al papel que él defiende por aquellos años para la escultura⁶⁸, pero este interés se explica fácilmente: Manolo es uno de esos artistas que tras conocer y confraternizar con los vanguardismos, han sabido seguir un camino propio lejos de los excesos: “Como en Derain, apreciamos en Manolo un arte saludable y leal, digno de la atención y la estima de los hombres por la expresión sin énfasis, la ausencia de trucos y de afán de sorpresa, la voluntad de clasicismo contra todo academicismo de derecha o de izquierda, -pues los dos existen y tan odioso uno como el otro.”⁶⁹ Tras esta precavida prevención ideológica impuesta para el arte de Manolo por el crítico conservador, este alude libre y acertadamente a la raíz popular y los intereses arcaizantes del escultor –citando las figurillas tanagras e, incluso, las venus paleolíticas–; en ello reside, dice, la modernidad de su propuesta y su capacidad “para salvar de lo vulgar el gesto cotidiano y redescubrir su belleza nativa.” Quiere Martinie, sin embargo, dejar como fundamento de la obra de Manolo, su equilibrio pasional y formal, clásico en definitiva, para lo cual destaca el carácter francés de esta obra, “una de las más sustanciales de hoy”, que evita fiebres y expresa una alegría luminosa y equilibrada: “Esto vuelve aún más curiosa la figura de este español que crea según la norma francesa.”⁷⁰

Otros escultores españoles con presencia en la revistas de París.

Francisco Durrio, una vida en París. Respecto a la presencia en las revistas de la escultura de autores españoles de otras tradiciones figurativas, como fundamentalmente la castellana, queda ya constancia del caso excepcional de Mateo Hernández; y pocos autores más se pueden añadir. El caso más interesante y con relativa presencia en las publicaciones es el de Francisco Durrio de Madrán (Valladolid 1868 – París 1940), formado en Bilbao y posteriormente en la Escuela de San Fernando de Madrid donde acaba su formación en 1885, año en que parte hacia París y se integra en los ambientes artísticos avanzados de la ciudad, allí traba amistad con Paul Gauguin hasta el punto de que este le confía la custodia obras cuando parte a Martinica. En 1901 se instala en un estudio del Bateau-Lavoir que después cederá a Picasso, con quien mantuvo amistad hasta que sus diferencias respecto al cubismo los distanció. En cualquier caso, Picasso contó en sus primeras incursiones en la escultura con alguna asesoría de Durrio; la *Tête de femme (Fernande)* de 1906 o *Femme se*



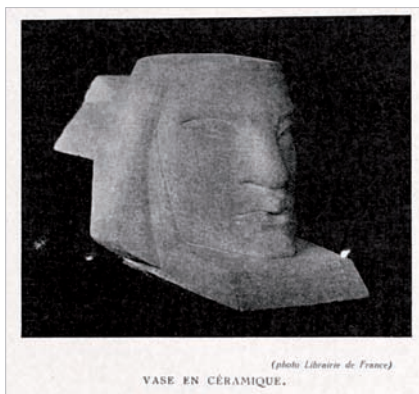
Francisco Durrio en *L'Amour de l'Art* 1924, Ref. en nota 71. Maqueta de monumento funerario, 1ª página del artículo.

68 Sobre las posiciones mantenidas por Martinie respecto a la escultura y sus variaciones en el tiempo se trató ya en diversos lugares. Ver especialmente en Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*.

69 A.-H. Martinie: *Manolo*; *L'Amour de l'Art* nº 10 1929, pp. 351-358, 10 ilustr., p. 353-354

70 Ibidem, p. 358

coiffant (1906) fueron modeladas en el estudio del escultor y no puede ser ajeno a ello el fuerte tono primitivista de estas obras en las que Gauguin, amigo como decíamos de Durrio, está muy presente. Su integración en los ambientes artísticos del momento y su gran círculo de influencias cristalizó en la formación de una reconocida y pionera colección de arte moderno. Durrio es conocido actualmente sobre todo por su monumento al malogrado Juan Crisóstomo Arriaga (el “Mozart español” autor de *Los esclavos felices*) erigido en Bilbao entre 1906 y 1933, una asombrosa dilación temporal que caracterizó también otras producciones de este artista. Pero en París tuvo más fama como orfebre y ceramista, terreno este último en el que además se mostró más libre y próximo a la sensibilidad moderna que en las figuraciones algo rígidas y de tono fuertemente simbolista presentes en sus encargos escultóricos, como el citado *Monumento a Arriaga* y el *Mausoleo de Cosme Echevarrieta* (1903-1923), o los bustos que esta misma familia le encargó.

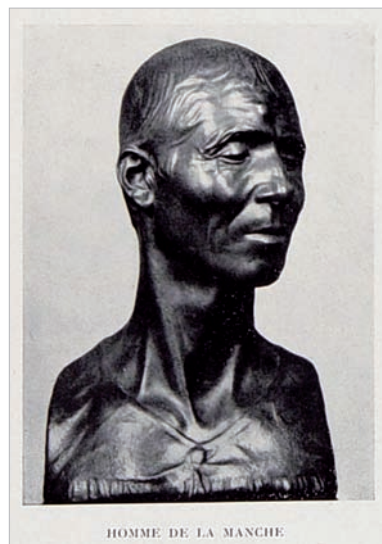


Francisco Durrio en *L'Amour de l'Art*: a, b) Piezas cerámicas, Ref. en nota 71, pp. 169 y 170; c) Piezas esmaltadas, Ref. en nota 72, p. 112

L'Amour de l'Art se ocupa en dos ocasiones de Durrio, la primera de ellas en 1924 cuando Gabriel Mourey, crítico habitualmente dedicado a las artes decorativas o a la arquitectura, le dedica un artículo monográfico en el que presenta al artista como polifacético: arquitecto, escultor, orfebre y ceramista, obsesionado por la perfección de todo aquello que salga de sus manos razón por la cual su producción sería escasa. Por su maestría polifacética y su rara paciencia en pos de la perfección, Francisco Durrio, se afirma, es excepcional. Tras citar su *Monumento a Arriaga* y el *Mausoleo Echevarrieta*, presenta el proyecto monumental cuya imagen preside la primera página del artículo. Se trata del *Temple de la Victoire* cuya maqueta fue presentada en el Salon d'Autonme de 1920 junto a tantos proyectos conmemorativos de la guerra, se trataba de un desaforado monumento arquitectónico-escultórico de un cierto aire egipcio, algo extravagante pero al fin de un gusto muy Déco, que le parece admirable a Mourey y sin duda también a más personas pues se conservó en el Musée de la Guerre hasta que en la siguiente guerra se perdió. Tanto el tono de este monumento

-muy en la línea de lo que algunos llamaban entonces gusto de preguerra- como el del artículo de Mourey es exagerado y retórico, y su interés radica más que en aportaciones críticas que no van más allá de los adjetivos y las expresiones de asombro, en la descripción de las diversas actividades que ocupaban a Durrio, en particular, la orfebrería, cuyas piezas considera el autor entre las más perfectas del género, y la cerámica. Precisamente dos piezas cerámicas ilustran el artículo, ambas con influencias arcaizantes, se trata de sendos vasos que al tiempo son cabezas; una de síntesis moderna entre Déco y brancusiana y la otra más en el estilo que va a caracterizar su producción en este campo durante la década de los años 20, el tomado del arte precolombino. El crítico da fe del desconocimiento que rodea la obra del artista y hace votos para que este se decida a dejar el recogimiento del taller para exponer al público sus obras —efectivamente no se encuentran referencias suyas ni en crónicas de los salones ni de exposiciones—, haciendo también, como ocurrirá tan a menudo con los artistas apreciados afincados en París, algo de

proselitismo patrio: “(una exposición) *nos la debe a nosotros todos, sus amigos y admiradores; se la debe a sí mismo; se la debe al arte francés, pues es francés de corazón y de talento.*”⁷¹ En 1928 la misma revista publica una sola página con dos interesantes piezas antropomórficas de cerámica esmaltada y es justamente su personal uso y dominio de esta difícil técnica lo que el texto destaca. Si en otras ocasiones se le presentó como un artista del vidrio, además de escultor y arquitecto, en esta se habla únicamente de producciones en gres vidriado, vasos y cabezas, o ambas cosas al tiempo. Su inspiración precolombina es casi literal aunque en el texto se habla genéricamente de interés por lo antiguo: Egipto, las culturas precolombinas, China, etc. Hay cierta intensidad en la imprecisión de estos trabajos entre arcaicos y simbolistas⁷²



a, b) Julio Antonio en *L'Art et les Artistes* 1928, Ref. en nota 74. 1ª página del artículo; *Hombre de la Mancha*, en p. 311; c) Santiago Bonome en *L'Art et les Artistes* 1932, Ref. en nota 75. Talla en madera, en p. 82.

Julio Antonio. *L'Art et les Artistes* presenta también monográficos dedicados a escultores españoles, pero en su caso a dos artistas prácticamente ajenos al panorama artístico francés de entreguerras. Su presencia en la revista tiene sin duda que ver con la correspondencia española de la publicación Margarita Nelken -colaboración que ya fue comentada⁷³-, pues ella es la autora de uno de estos artículos, el dedicado a Santiago Bonome, y la mentora de Julio Antonio a quien está dedicado el otro. El pintor y escritor Francisco Pompei es el autor de este último, en “*Un escultor español, Julio Antonio*”⁷⁴ presenta al malogrado Julio Antonio (Mora de Ebro (Tarragona) 1889 – Madrid 1919) como perteneciente a una generación que sitúa hacia 1900 encargada de renovar *la escultura fría y académica* del siglo XIX español. El artículo está ilustrado únicamente con bustos, entre ellos varios pertenecientes a lo que suele considerarse -también el articulista- como la culminación de su arte, o el comienzo de su madurez artística pues muere a los 32 años, se trata de la serie de retratos denominada *Bustos de la raza* en la que se representan distintos tipos populares; *Mujer de Castilla*, *Hombre de la Mancha*, *Mujer de Salamanca* aparecen en el artículo. Pompei relaciona esta producción con el *alma castellana* y compara la atracción del joven escultor por lo castellano con el sentimiento equivalente expresado por el *genial poeta Antonio Machado*. El crítico destaca igualmente el carácter realista y apasionado de estas obras que son fieles continuadoras de la tradición realista española, del barroco o de Goya. El realismo como característica más propia del arte español se reconoce por lo tanto con toda su pureza en estas obras ajenas al deje modernista de los monumentos que Julio Antonio tuvo ocasión de erigir como el *Monumento a los Héroes de Tarragona* o el *Monumento a Chapí* en Madrid; Julio Antonio seguirá siendo desconocido en Francia pero no así en su

71 Gabriel Mourey: *Francisco Durrio*; *L'Amour de l'Art* nº 5 1924, pp. 168-170, 3 ilustr., p. 170

72 Noël Bureau: *Francisco Durrio*; *L'Amour de l'Art* marzo 1928, p.112, 2 ilustr.

73 Precisamente por el interés que para una historia de la crítica de arte española pueda tener esta colaboración, nos detuvimos en su descripción en el Capítulo 1: *Las revistas de arte del entorno oficial y tradicionalista*.

74 Francisco Pompei: *Un sculpteur espagnol: Julio Antonio*; *L'Art et les Artistes* nº 88, junio 1928, pp. 309-312, 5 ilustr.

país donde se le reconoce como un destacado representante del realismo popular característico del arte español de las primeras décadas del siglo.

Santiago Bonome. Santiago Rodríguez Bonome (Santiago de Compostela 1901 – Francia 1995) fue tallista en madera y ceramista. De formación popular en talleres de imaginería de su ciudad, tras mostrar con cierto éxito su obra en Madrid, Buenos Aires o Barcelona, se traslada a París en 1929. La única noticia encontrada sobre él durante el período de entreguerras es justamente el artículo de Margarita Nelken antes anunciado “*Santiago Bonome, escultor de Santiago de Compostela*”⁷⁵ (1932) que gira sobre la idea del escultor imaginero inserto en una tradición que hunde sus raíces en las catedrales, del *verdadero aprendizaje* en talleres donde, afirma la escritora y futura diputada, se talla *un santo por día* y donde un día vale por las enseñanzas de un año en las academias. Es interesante cotejar a Bonome con una serie de escultores franceses muy afamados originarios de Bretaña o Normandía, es decir de territorios atlánticos con tradiciones populares muy bien preservadas, lugares por esa razón atractivos para Gauguin y los Nabis. Tanto por la base popular del aprendizaje de estos escultores (basado en tradiciones figurativas de la tierra, aunque se complementase generalmente con su paso por escuelas de Bellas Artes o de Artes Decorativas), como por su interés por la talla, a menudo madera o granitos, e incluso por sus rasgos estilísticos que, en todo caso, les sitúan al margen de las tendencias del arte del momento, Bonome presenta muchos elementos en común con estos escultores franceses atlánticos. Con artistas bretones como Louis-Henri Nicot (1878 – 1944) que perteneció al grupo de la Douce France, o René Quillivic (1879 – 1969) escultores de los que se ocupó en diversas ocasiones *L’Art et les Artistes*.

6. II.2. Escuela figurativa del este europeo en París.

El gran grupo judeo-ruso de la Escuela de París.

Los artistas extranjeros residentes en París -la Escuela de París- procedían de muy diversos países y continentes pero muy especialmente del este europeo y entre ellos buena parte fueron de origen hebreo. Son muy conocidos algunos pintores que responden a esta descripción: Chagall, Soutine, Pascin, Kisling, pero mucho menos sus compañeros los escultores y escultoras que sin embargo convivieron con ellos en La Ruche, el barrio de artistas en su mayor parte extranjeros, y en los cafés de Montparnasse. La escultura figurativa extranjera en el París de entreguerras, salvo los muchos artistas españoles y algunas excepciones como Modigliani o el argentino Pablo Manés⁷⁶, procede del este y muy a menudo de Rusia y Polonia, en aquel momento parte del Imperio ruso como las repúblicas bálticas o Ucrania. Entre aquellos en los que repararon las revistas hay nombres muy conocidos tanto entonces como ahora, es el caso de Chana Orloff, la escultora de la Escuela de París, parte indisoluble del ambiente de Montparnasse, o bien con mayor relevancia en aquel momento que la que el paso del tiempo les ha reservado, como el igualmente

⁷⁵ Margarita Nelken: *Santiago Bonome, sculpteur de Saint-Jacques de Compostelle*; *L’Art et les Artistes* nº 132 1932, pp. 7882, 5 ilust.

⁷⁶ Pablo (Curatella) Manés (La Plata, 1891-Buenos Aires, 1962) fue un actor importante y reconocido en la escultura de raíz cubista de posguerra, muy en la línea de Lipchitz. Participó regularmente en los salones incluso en las importantes exposiciones organizadas por Tériade. Fue uno de los participantes en la *Pergola de la Douce France* (se habla de este proyecto en el Capítulo 5, *La talla directa y la recuperación del oficio de escultor*) que contó con la participación de otros escultores de tendencia poscubista como los hermanos Martel o Zadkine. Es citado e incluso ocasionalmente ilustrado en las crónicas de los salones, pero las revistas no ofrecen textos más allá esa mera cita, ni artículos dedicados que permitan tratar aquí su figura.

perteneciente a los ambientes de la Escuela de París, Oscar Miestchaninoff, al igual que Orloff de origen ruso-hebreo o su compatriota Dora Gordine excelente exotista que conoce un momento de celebridad en París y que ahora está siendo recuperada. Todos estos contaron con algún artículo monográfico en las grandes revistas que se han de presentar algo más abajo.

Ossip Zadkine. Por el contrario, otros importantes escultores extranjeros, en algunos casos de gran fama en el momento y aún mayor en la actualidad, hubieron de conformarse únicamente con más o menos numerosos comentarios y eventualmente ilustraciones en las crónicas de salones. Probablemente el caso más llamativo es el de Ossip Zadkine (Vitebsk, Bielorrusia 1890 – París 1967), igualmente venido de Rusia y de ascendencia hebrea. A pesar de su larga trayectoria entre los círculos vanguardistas desde el comienzo del cubismo: está en París desde 1909 y en La Ruche desde 1911, plenamente partícipe de la vida artística de Montparnasse e



Ossip Zadkine en L'Esprit Nouveau: a) *Tête d'homme*, 1919, Ref. en nota 78; c) Torso cubista, Ref. en nota 80

intimo amigo de Modigliani a quien debe mucho de su primer primitivismo, y a pesar igualmente de contar ya en los años 20 con exposiciones individuales, incluso con una monografía debida a Raynal publicada por la revista italiana *Valori Plastici*, no cuenta con presencia crítica en las revistas. Solo aparece brevemente nombrado en las crónicas de los salones en que año tras año siempre estuvo presente y en ellas, solo alguna vez con imágenes de su obra, una obra sin duda demasiado avanzada para buena parte de los medios artísticos, pero de un compromiso moderno algo laxo y cambiante para otros. Zadkine no fue especialmente apoyado por la crítica salvo por Maurice Raynal que escribiera la citada monografía -por otra parte, editada en Italia y, por lo tanto, de escasa repercusión en Francia- y que probablemente estuviera detrás de la inclusión de obras del escultor en sendas misceláneas de imágenes propuestas en *L'Esprit Nouveau*, sin duda, las apariciones más destacadas de Zadkine entre lo hallado en esta investigación. Aparece, en primer lugar, una pieza suya con ocasión de una selección de obras extraída del Salon des Indépendants de 1921⁷⁷; en la misma página que *Musicien* de su compatriota Jacob Loutchansky, se presenta el mármol *Tête d'homme* (1919) una talla directa característica de su primera época, muy influida en su estilización primitivista por las piedras de Brancusi y de Modigliani, como el resto de las imágenes que le acompañan no comporta ningún comentario relevante en el texto de Raynal⁷⁸. La segunda de las ocasiones en que Zadkine aparece en *L'Esprit Nouveau* es en una nueva selección de obras relacionadas con el Salon des Indépendants, pero en esta ocasión de una serie de artistas que se negaron a participar en la exposición bajo las nuevas condiciones que segregaban por nacionalidades los envíos⁷⁹. El pintor Jean Lurçat alza su protesta en nombre de la revista y de la de muchos importantes artistas que han decidido,

77 Se trata de una curiosa acción de la revista que ya fue comentada en Capítulo 2; *Diversidad moderna y persistencia del cubismo*. y *El espíritu nuevo*.

78 Maurice Raynal: *Les Indépendants*; *L'Esprit Nouveau* nº 14 noviembre 1921, imagen en p. 1642

79 La distribución de los artistas por nacionalidades en la edición de 1923 del tradicionalmente caótico pero libre Salon des Indépendants fue un suceso muy comentado en las revistas, que provocó un gran rechazo y la reacción de comités de protesta como el de la revista *L'Esprit Nouveau* que aquí se presenta. Se entendió que, al margen de su sesgo nacionalista, la medida contravenía claramente los estatutos fundacionales del ya antiguo salón y era en realidad un modo de selección. Posteriormente se recuperó el formato tradicional.

en tales condiciones, boicotear el salón y apela a la recuperación de los *verdaderos independientes*. Tras su texto titulado precisamente “*Los verdaderos Independientes*”⁸⁰ se suceden varias páginas con ilustraciones, entre ellas, junto a un Picabia, un torso femenino de construcción cubista de Oscar Zadkine que no ha podido ser identificado pero muy relacionado con obras como *Femme à l'éventail* de 1923. En 1925 Zadkine, que hasta entonces había basado su obra en la talla directa de piedra o madera, participa con un relieve en la *Pergola de la Douce France* (del grupo de talla directa) de la Exposición de 1925, como antes indicábamos junto a Manés y los hermanos Martel además de otros artistas de tendencia más tradicional. En sus amplios reportajes sobre la exposición, *L'Amour de l'Art* da cuenta de esta obra escogiendo entre los 16 relieves que componen el ciclo céltico propuesto por su iconografía, el de Pompon y el de Zadkine, un dragón de tono muy decorativo, casi una ilustración en piedra⁸¹. Al siguiente año el escultor tiene una destacada participación, con tres obras, en el Salon des Tuileries y Charensol, desde



Ossip Zadkine en las crónicas de salones de *L'Amour de l'Art* 1926, Ref. en nota 82. *Pomone*, p. 212.

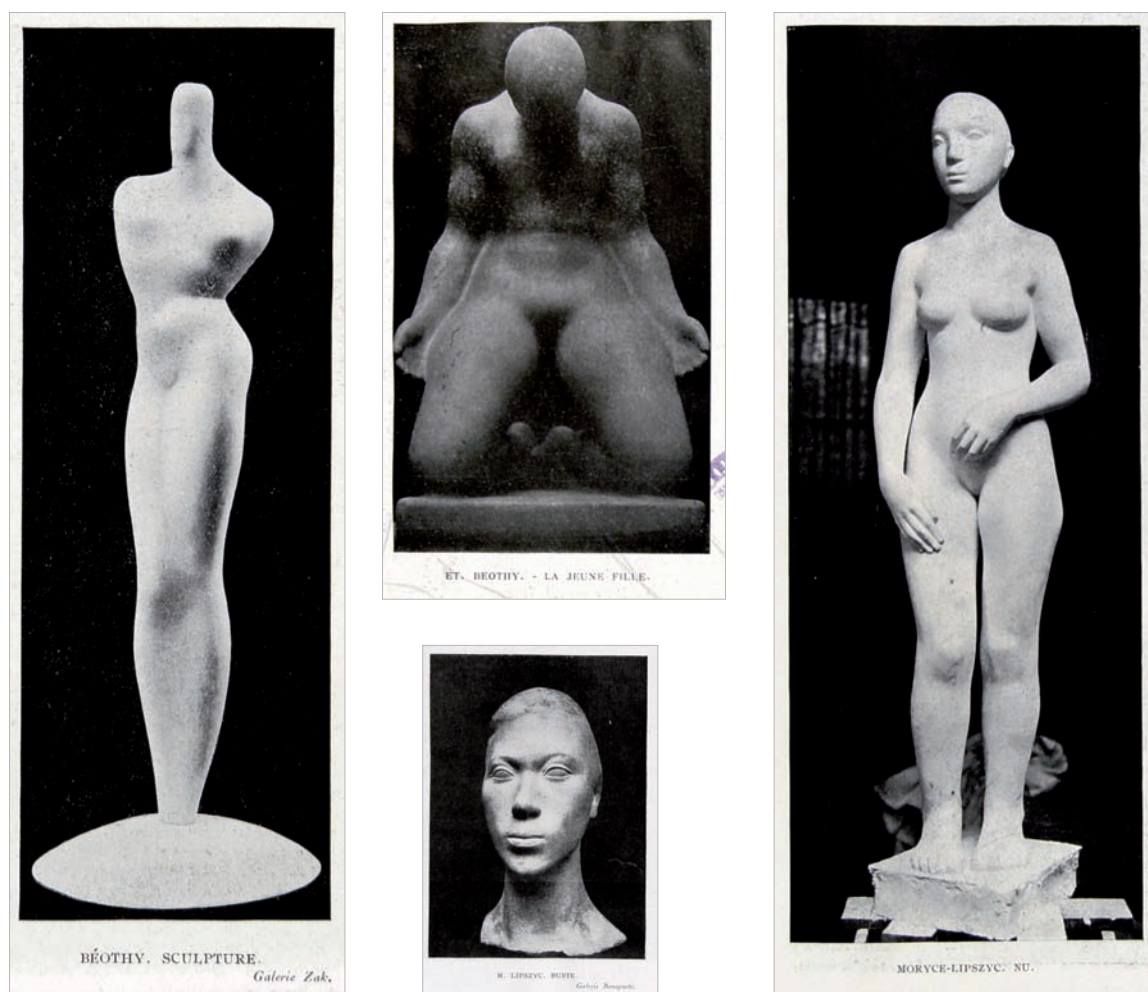
L'Amour de l'Art, escoge para ilustrar la parte de su crónica correspondiente a la escultura *La femme et l'enfant*, obra cubista de Manés y *Pomone* (1926) de Zadkine; se trata de un bronce pulido, extraña mezcla de intereses clasicistas y soluciones brancusianas, una obra relevante por cuanto es la primera que rompe claramente tanto con las formas de raíz cubista como con la prioridad de la talla directa.⁸² *Cahiers d'Art* se ocupa en una sola ocasión de Zadkine con una reseña de exposición poco relevante y sin ilustración aparecida en 1927 en su sección de actualidades (*Feuilles Volantes*, nº 9, p. 4). Sorprende que ni su gran exposición en el Palais de Beaux-Arts de Bruselas de 1933 ni otros reconocimientos como la compra en 1936 del *Orphée* para el Musée du Petit Palais obtuvieran eco en las publicaciones periódicas, pero lo cierto es que estas que se acaban de describir y otras aún menos destacadas intervenciones de Zadkine en las revistas, no implicaron texto crítico alguno por lo que, por mucho que se trate indudablemente de uno de los más relevantes escultores de cierto componente vanguardista del París de entreguerras, no es posible abordar su obra desde las fuentes a que en primera instancia nos atenemos en este estudio, pues las revistas no lo contemplan suficientemente como para establecer panorama crítico alguno.

Otros escultores con escasa presencia en las revistas. Ese es también el caso de dos escultores algo más jóvenes que devendrán realmente importantes; pero en su caso se justifica por coincidir los años 20 aún con el comienzo de sus carreras y los 30 con su deriva decidida hacia la abstracción. Se trata en primer lugar del húngaro Etienne Beothy (Heves 1897 – Montrouge 1961) que mientras permanece figurativo tiene cierta presencia en *L'Amour de l'Art*, que en varias crónicas de salones presenta sus figuraciones fuertemente sintéticas, imágenes bastante extraordinarias para la revista por su grado de abstracción. Después se integra en los grupos abstractos en cuyas revistas hace alguna aparición. La importancia de la obra de Beothy y de su papel en los procesos de deriva hacia la abstracción característicos del París de los años 30, es sobradamente conocida, pero como en el caso de Zadkine, aunque eventualmente puedan hallarse ilustraciones de sus obras, las revistas no aportan textos críticos sobre su trabajo; *Cahiers d'Art*, por ejemplo, documenta debidamente con dos ilustraciones su exposición de 1929 en la Galerie Zak,

80 Jean Lurçat: *Les vraies Indépendants*; *L'Esprit Nouveau* nº 20 octubre 1923 (sin paginar)

81 Charensol: *L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, La rue – Les jardins*; *L'Amour de l'Art* nº 8, pp. 324-327, 9 ilustr., Zadkine p. 303

82 Charensol: *Le Salon des Tuileries*; *L'Amour de l'Art* nº 6 1926, pp. 204-212, 40 ilustr., Zadkine en p. 212



Etienne Beothy y Morice Lipsi en las crónicas de L'Amour de l'Art. a) Beothy en: F. Fosca: Chroniques; 1929, p. 227; b) Beothy en: F. Fosca: Le Salon d'Automne de 1928; n° 12 1928, p. 446; c) (Busto) Lipsi en: F. Fosca: Chroniques 1930, p. 59; d) Lipsi en: F. Fosca: Tuileries 1929; 1929, p. 261.

pero ya no volverá a ocuparse del escultor. El escultor francés de origen polaco Morice Lipsi (Lodz 1898 – Zurich 1986) corrió parecida suerte, aparece brevemente en las revistas de entreguerras con una obra figurativa no demasiado destacable y con su verdadero nombre polaco Moryce Lipchytz que afrancesa para evitar la confusión con su compatriota Jacques Lipchitz. Posteriormente, tras la Segunda guerra mundial adquirirá gran relevancia en el terreno de la escultura pública abstracta, obra por la que es hoy conocido. Muchos otros tuvieron presencia en los salones y lograron en alguna ocasión acceder a las crónicas de las revistas, pero han dejado un recuerdo muy débil fuera de los ámbitos especializados del coleccionismo. Es el caso, por ejemplo, de dos rusos hebreos: Jacob Loutchansky (1876 - 1978) que es recordado en parte por una monografía que le dedicó André Levinson en Éditions Le Triangle, editorial dedicada a difundir la obra de los artistas judíos⁸³ y Vladimir Androusow (1885 – 1975)

Como vemos, puede hablarse de una asombrosamente numerosa escuela judeo-rusa, sin duda, la facción más reconocible desde el punto de vista del origen de la Escuela de París –recuérdese la existencia de una Academie Russe, donde se encontraron en París muchos de estos artistas o también del pasaporte ruso y origen hebreo de Jacques Lipchitz. No puede, sin embargo, hablarse de un equivalente parentesco estilístico y, como fue habitual en las corrientes figurativas pictóricas de entreguerras, la disparidad y absoluta personalización de propuestas y planteamientos fue la única regla, los escultores no son una excepción, pero en la escultura donde, como decía algún crítico de la época, la variabilidad de propuestas es necesariamente limitada, la identidad de los géneros no sufrió variaciones esenciales y se mantuvo sin

83 André Levinson: **Jacques Loutchansky**; Éditions Le Triangle, París entre 1920 y 1930



Loutchansky y Androusov en las crónicas. a) Loutchansky en: Waldemar Georges: *Le Salon des Tuileries; L'Amour de l'Art* 1925, p. 235; b) Loutchansky: *Musicien* en *L'Esprit Nouveau* nº 14 1921 y en *L'Amour de l'Art* 1922, p. 16; c) Androusov: Terracota en: François Fosca: *Chroniques; L'Amour de l'Art* 1929, p. 229.

alteración en estos artistas. Sus figuraciones, con no responder exactamente al tono clasicista de la escuela francesa, mantienen en cualquier caso las temáticas y las presentaciones características de los géneros tradicionales de la escultura, aunque en algunos casos sus posibilidades se llevan al extremo y el busto roza la caricatura o se convierte en pura cabeza monumental, la figura se aleja del desnudo y se prefiere vestida y actual, los animales continúan siendo un buen tema sobre el que trabajar aunque se diría que el mercado tiene que ver en ello. Por otra parte, la actividad de estos escultores tiene puntos de contacto con la de sus colegas pintores en cuanto que es muy independiente, atienden sobre todo encargos de particulares o amigos, lo que muy a menudo les dirige al retrato, como es muy patente en Orloff, quedan, pues, al margen de la actividad institucional y monumental. Así es en los autores más destacados y en los que ahora nos detendremos brevemente, pero, tal como muestran las revistas en sus secciones dedicadas a los salones, hubo también muchos artistas del este, y algún alemán e italiano, que intentaron salir adelante en París con figuraciones a la francesa, con desnudos femeninos émulo de Maillol, cuya celebridad no tenía límites en los francófilos ambientes burgueses de los países eslavos, o también con bustos al modo del maestro Despiau. No lo lograron por mucho que la crítica eventualmente alabara esta decisión incluyendo sus imágenes en las crónicas; solamente los escultores catalanes obtuvieron el visado de clasicismo que impartía Francia.

Los artistas destacados por las revistas de la época.

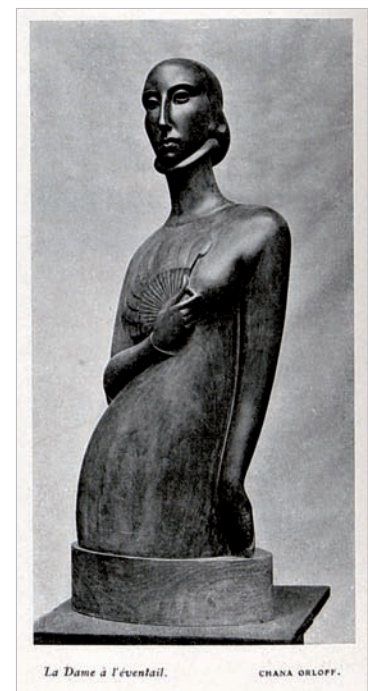
El retrato reinterpretado de Chana Orloff. Chana Orloff (Ucrania 1888 – Tel-Aviv 1968) se aproximó a la escultura exactamente con la misma libertad expresiva y formal que los amigos pintores que frecuentaba en Montparnasse al tiempo que asistía a cursos de escultura en la Académie Russe. Su prestigio en los ambientes artísticos avanzados de preguerra estaba ya plenamente asentado como demuestra, por ejemplo, su primera exposición, que tuvo lugar el año 1916 en la importante Galerie Bernheim Jeune en compañía de Matisse, Rouault o Van Dongen y, desde luego, también lo estaba su posición personal entre los artistas de Montparnasse: “*Todos cuantos la han conocido en la época de su adolescencia conservan el imperecedero recuerdo de esta gran dama cuya hospitalidad y acogedora fraternidad, cuya camaradería, eran legendarias de la Rotonda al Dôme y del Sélect al restaurante Baty.*”⁸⁴ Pero es acabada la guerra cuando Orloff comienza a recibir

84 Testimonio de Waldemar Georges. En <http://www.chana-orloff.com>

encargos que la convertirán rápidamente en una apreciada retratista de las elites, muy especialmente de la intelectual y artística, decantando su obra ya para toda su carrera, fundamentalmente hacia este género al que será capaz de aportar una gran carga de novedad tanto por sus particulares estilizaciones o la carga irónica y humorística de que es capaz, como por su frecuente eliminación del concepto de busto asociado a las rígidas convenciones de la estatuaria todavía respetadas entre los escultores franceses, eligiendo cortes diferentes en función de cada personaje hasta plantear el retrato como busto hasta la cintura y con brazos o como figura completa, es decir con elecciones libres en cada ocasión, encuadres adecuados a cada personalidad como era lo habitual en la pintura. La importancia de su carrera y fulgurante reconocimiento se pone de manifiesto con la concesión en 1925 de la nacionalidad francesa y de la Legión de Honor al tiempo que se la admite como asociada del Salon d'Automne.

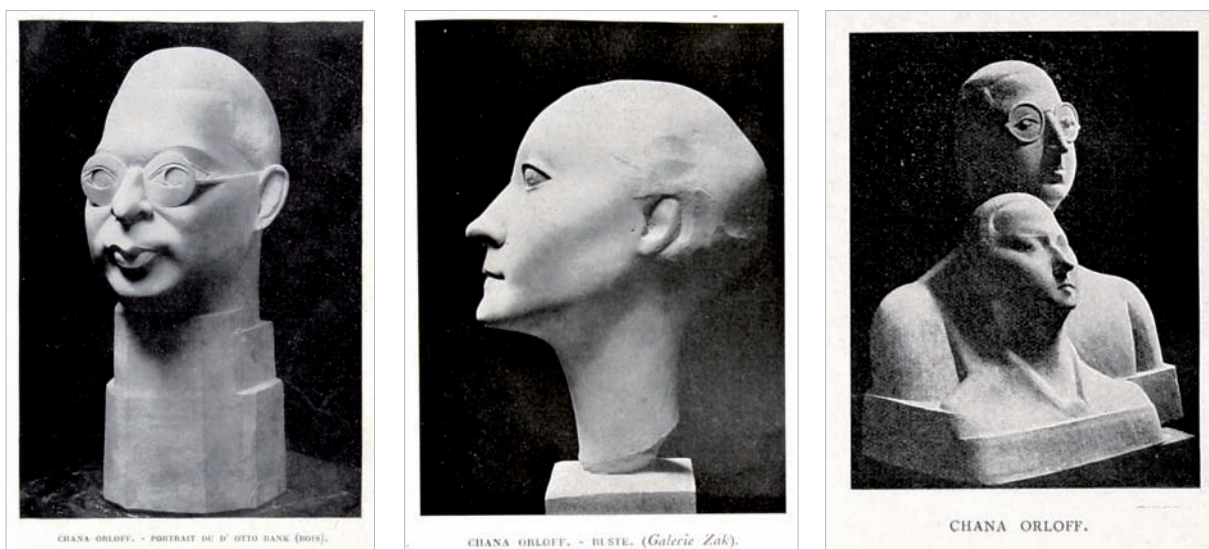
Es justamente esta primera etapa retratística la que ocupa buena parte del único artículo monográfico hallado sobre la escultora. Robert Rey le dedica un amplio artículo en un temprano 1922 en *Art et Décoration*, una revista no tan exclusivamente dedicada a las artes decorativas como podría indicar su título pero en la que, ciertamente, las maderas y las piedras de cuidado acabado liso, las estilizadas y regularizadas superficies de las obras, por otra parte divertidas y simpáticamente sorprendentes, de Chana Orloff, encajaban especialmente bien. En “*Los retratos esculpidos de Madame Chana Orloff*”⁸⁵, Robert Rey

relata cómo, desde hace dos años, aparecen en los salones de Otoño y de los Independientes, unos bustos extraños sobre los que se ha generado gran curiosidad. Se pregunta si hay que considerarlos caricaturas, o bien si su procedencia es el cubismo, o si su simplicidad hay que considerarla como negligente, o bien si recibe influencias negras. Niega todos los puntos y afirma que tantas peculiaridades se deben únicamente a una fuerte personalidad artística. Siempre ha habido artistas que han rozado lo caricaturesco y lo cómico que se han revelado contra el retrato idealizado que fija en un sentido determinado el carácter del personaje, Fouquet, afirma Rey, lo hizo en ocasiones, Daumier cifra su madurez artística en esa transgresión que es la caricatura. La capacidad de Orloff en este sentido llega, según el crítico, al punto de asimilar a sus diversas interpretaciones retratísticas diferentes períodos del pasado artístico; a uno Egina, a otro Florencia, variando aspectos de su estilo en función de quien haya de retratar. La dificultad al tratar el arte de Chana Orloff desde la perspectiva conservadora que podía aportar Robert Rey es clara. Su estética, sin duda a la moda y muy deudora de recursos propios de las artes decorativas en las que se inició -estudió en la École nationale des Arts décoratifs-, supone en realidad una suerte de popularización de muchos recursos de las síntesis vanguardistas, las libertades que se toma respecto a la apariencia humana resultan de algún modo especialmente subversivas e hirientes, pues son representaciones humanas al



Chana Orloff en *Art et Décoration* 1922, Ref. en nota 85. Imágenes de tallas en madera: a) Retrato, 1ª página del artículo; b) *Dame à l'éventail* en p. 58.

85 Robert Rey: *Les portraits sculptés par Mme Chana Orloff*; *Art et Décoration* nº 242 febrero 1922, p. 58–60, 6 ilustr.



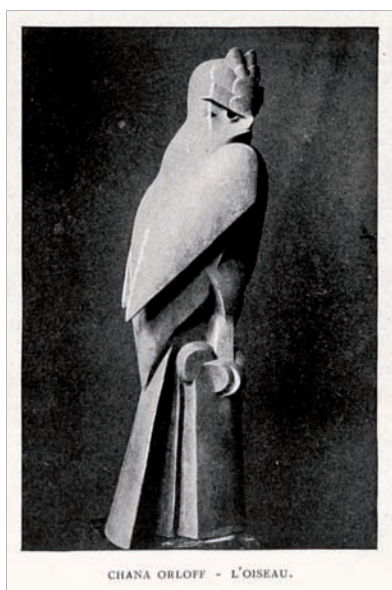
Chana Orloff en las crónicas de L'Amour de l'Art: a) Retrato de *Otto Rank* en: François Fosca: Le Salon d'Automne de 1927; 1927, p. 401; b) Retrato, exposición en Galerie Zak, en: François Fosca: Chroniques, 1928, p. 473; c) Doble retrato en: Waldemar Georges: La peinture et la sculpture au Salon d'Automne; 1924, p. 353; d) (pag. siguiente) *L'Oiseau* en: Waldemar Georges: Le Salon des Tuileries; 1924, p. 173.

fin, para los ideales clásicos que animan a la escultura francesa del momento. Así Rey no establece un discurso claro y se mantiene en términos de poco compromiso. Por ejemplo, no concretando el análisis de la marcada estilización y simplificación características de esta autora, gran pecado que, sin embargo, siempre se señala en los seguidores del cubismo. Las obras reproducidas en su artículo tienen un componente decorativo importante, potenciado por su materia, generalmente madera pulida. El retrato que cierra el artículo, “M. Lucien V.”, muy facetado, frontal y geométricamente rígido, manifiesta una clara influencia del postcubismo y es buena representación del gusto Déco que se estaba asentando rápidamente tras la guerra, mientras, la obra anterior, manifiesta reminiscencias curvas y dinamismos más propios del Modern Style.

Las mismas razones que aconsejarían prudentemente a Rey, y con él a la crítica conservadora, a aceptar, si acaso, la obra de Orloff tal cual era con su natural amabilidad y su indudable mérito, pero sin ahondar demasiado en análisis estéticos o en contextualizaciones, habrían sido la causa de que revistas y críticos de mayor compromiso moderno no se ocuparan de ella con la amplitud que su interés y sin duda también su cachet artístico hubiera justificado, y no puede aducirse como en otros casos que no implicaba novedad por ser ya suficientemente conocida, pues su primera monografía se edita en 1927⁸⁶ Waldemar George que año tras año desde L'Amour de l'Art alaba, si bien breve y superficialmente, los envíos de Orloff a los salones que comenta —la presencia de la escultora en estas manifestaciones fue constante⁸⁷—, da las claves de tal decisión en un comentario a la importante exposición personal de la escultora en la Galerie Druet a finales de 1926: “*Madame Chana Orloff ha reunido en la galería Druet un importante conjunto de esculturas. La artista dispone de una técnica perfectamente adaptada a su voluntad de expresión. Es una técnica sabia y al tiempo ligera. Contiene una verdadera inteligencia del oficio de escultor. Se beneficia en ese sentido de la aportación del cubismo que mantiene constructivo y sólido. Madame Chana Orloff ha practicado ampliamente la escultura en madera. Tallaba en los bloques cilíndricos volúmenes a base de formas geométricas. En tanto que artesana, Madame Chana Orloff es, pues, inatacable. Por el contrario, hay que ser cautelosos con su estilo. Al sacrificar a la psicología y en ocasiones a la caricatura, Madame Chana Orloff se revela como incapaz de una concepción desinteresada y únicamente plástica. Pues la estatuaria se presta mal a un estilo descriptivo. La búsqueda del carácter, la intención de individualizar las formas, atentan contra*

⁸⁶ Edouard des Courières: **Chana Orloff**; Gaullimard, París 1927

⁸⁷ Es difícil encontrar otros escultores que tuvieran la presencia que en los salones parisinos tuvo Chana Orloff, sobre todo durante los años 20. Su presencia fue permanente en los tres salones en definitiva más importantes, también los más abiertos, prácticamente todos los años eran aceptados sus envíos a los salones de los Independants, de las Tuileries o de Automne, también al más discreto Salon de l'Araignée.



Chana Orloff en su estudio hacia 1924. Fotografía Bonney.

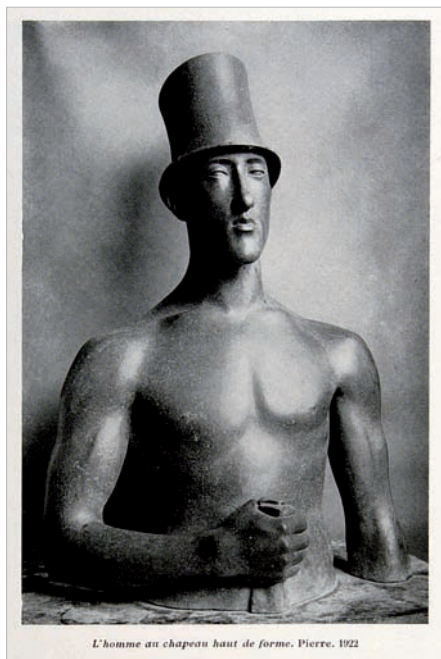
*las virtudes específicas de la escultura, el arte más abstracto imaginable.*⁸⁸ Con tan chocante claridad se expresaba Waldemar George en la que sería su última intervención en *L'Amour de l'Art*⁸⁹. Chocante porque hasta ese momento tanto los comentarios del propio crítico como las muchas veces en que las obras de Orloff fueron ilustradas en sus crónicas de los salones, parecían prever otros criterios. Lo cierto es que el texto es extraordinariamente claro en su expresión de las ideas del “modernismo” y eso aún viniendo de un crítico muy abierto a las figuraciones y gran amante de la obra de Maillol. O precisamente por ello; la traición clásica que obligaba a Rey a pasar de puntillas a través de la obra de Orloff, es la misma que produce en Waldemar George, no tanto un rechazo, como una reorientación de esta, sin duda, a su parecer apreciable obra, hacia las artes decorativas y del entretenimiento, muy lejos de la pureza que tanto el cubismo como el clasicismo bien entendido, es decir la escultura basada en los valores de la forma, requieren. La coherencia moderna es evidente, pues en 1926 aún no se ha hecho efectiva la apertura de los estrechos cauces del puritanismo moderno que el surrealismo propiciará. Por lo tanto, las afirmaciones del crítico polaco podrían estar perfectamente suscritas por cualquiera de los críticos de la modernidad, en particular por los de *Cahiers d'Art*, por Tériade o Zervos que, de hecho, se desentienden por completo de la obra de Chana Orloff.

Oscar Miestchaninoff; una celebridad olvidada. Waldemar George, que en muchas ocasiones había demostrado su interés por Orloff incluyendo imágenes y ofreciendo comentarios como el siguiente: “*En sus enfrentamientos con el problema de la forma, Madame Orloff reduce con facilidad los datos al estado de elemento plástico puro.*”⁹⁰, no puede aunque lo desearía aceptar los distorsionados y a veces extravagantes retratos de la escultora rusa. Pero, paradójicamente, sí aprecia lo suficiente como para dedicarle un artículo, el trabajo inconstante y poco personal, pero razonablemente clasicista del escultor Miestchaninoff, compatriota y colega de Orloff en Montparnasse. Oscar Miestchaninoff (Vitebsk (Rusia) 1886 - Los Angeles 1956) mantiene en la actualidad, como otros escultores que hemos ido presentando o simplemente citando, un recuerdo circunscrito a expertos de las subastas y el coleccionismo o a museos muy especializados como el Musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt, donde se conserva su obra más emblemática y muy celebrada ya en la época *L'homme au chapeau haut-de-forme* (retrato del pintor Pailès) (1922). Miestchaninoff vivió en París desde 1906 donde acaba su formación en las escuelas superiores de Artes decorativas y, después, de Bellas artes donde tiene como maestros a Mercié

88 Waldemar Georges: *Les expositions*; *L'Amour de l'Art* nº 1 enero 1927, p. 32

89 Efectivamente, unos renglones más abajo de este texto puede leerse la noticia ofrecida por la redacción de que el afamado crítico abandonaba sin dar explicaciones la revista; a partir de ese momento, la publicación dirigida ahora por François Fosca se convertirá en atalaya antivanguardista.

90 Waldemar George: *Le Salon des Tuilleries*; *L'Amour de l'Art* nº 6 1925, pp. 226-235, 47 ilustr., p. 227



Oscar Miestchaninoff. a) En *L'Amour de l'Art* 1923, Ref. en nota 92. 1ª página del artículo de Waldemar Georges; b) *L'homme au chapeau haut de forme*, 1922, en *Art et Décoration* 1925, Ref. en nota 93, p. 60

y a Bernard. Como muchos de sus compatriotas se interesa por las producciones orientales, particularmente del Extremo oriente que tiene ocasión de conocer en el Musée Guimet o en el Cernuschi pero esto no acaba por convertirse en influencia realmente efectiva salvo en algunas pocas obras de mayor preocupación moderna. Desde los años 10 hace envíos a los salones de las Tuilleries o de los Independants pero también al más conservador Salon des Artistes Français. A pesar de los intereses tradicionales manifestados generalmente en sus obras, estuvo plenamente integrado en los ambientes artísticos de Montparnasse, fue un verdadero “*montparnos*” que tal vez sea hoy más conocido por los muy célebres retratos que le hicieron sus amigos pintores: Rivera, Modigliani, Soutine⁹¹, que por el recuerdo dejado por sus estatuas.

El artículo que como decíamos le dedicó Waldemar Georges se titula muy significativamente “*Un escultor ruso de influencia francesa: Oscar Miestchaninoff*”, la influencia francesa es, efectivamente, evidente en gran parte de la obra de este escultor formado artísticamente en París, el crítico lo introduce desde el primer momento en los debates sobre estatuaria y tradición cuyo único sentido sería propiciar un despojamiento de los aditamentos que permita el reencuentro de la escultura con su sentido original: “*Puede que no este muy lejano el día en que, liberados de preocupaciones decorativas y ornamentales, los escultores cesaran de ser estilistas para devenir plásticos.*” El artículo es muy interesante por las proyecciones que efectúa sobre la escultura en general y la opinión de su autor sobre lo que debería ser una escultura liberada de las reminiscencias literales de la tradición, una escultura de formas puras y recreadas no preocupada por aspectos emotivos o amabilidades visuales. Parece, sin embargo exagerado encontrar como pretende el crítico estas virtudes en Miestchaninoff, en él esas simplificaciones, cuando se deciden a aparecer, son meras puestas al día algo miméticas ante el empuje que tales recursos manifestaron especialmente en el terreno decorativo desde al menos el final de la guerra. En cualquier caso, el crítico afirma que ese proceso de aproximación de la escultura a su posibilidad más puramente plástica, puede seguirse través del edificante trabajo de Miestchaninoff. Este,

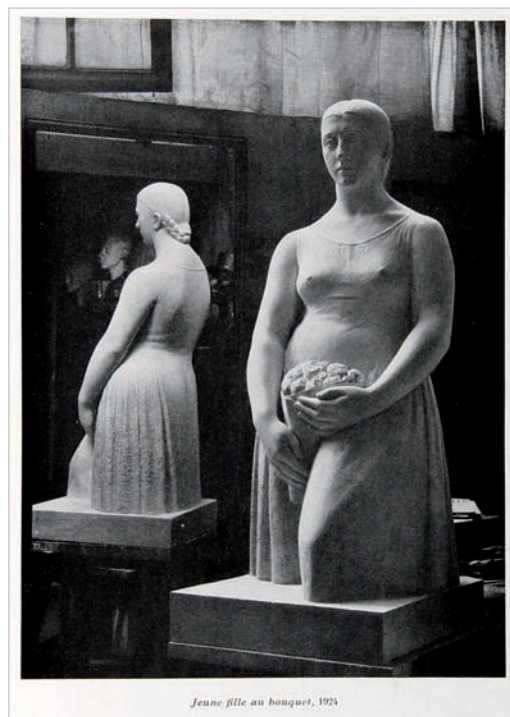
relata W. Georges comenzó su carrera con bustos que recordaban la manera de Rodin: “*Sin respeto por la materia tratada, con un gran cuidado por la expresión directa, una factura escultórica nerviosa y rápida, una factura manual pero no artesana, son los signos distintivos de sus primeros trabajos. Se ha hablado mal demasiado de la influencia reputada nefasta de Rodin, ese hacedor de formas en el espacio, cuyo genio múltiple se ha extraviado a menudo, pero que ha dado la vida a un mundo de volúmenes que se desafían, se confrontan y se erigen ante nosotros como un bosque virgen sacudido por la tempestad.*”⁹² Habiendo aprovechado el crítico para polemizar una vez más sobre la contradictoria herencia rodniana, continúa describiendo la

91 Diego Rivera le retrata en 1913 en una de sus obras cubistas más conocidas, *Portrait du sculpteur Oscar Miestchaninoff*; Modigliani y Chaim Soutine lo hacen igualmente en 1917 (óleo sobre tela, 46 x 33 cm.) y en 1923-24 (óleo sobre tela, 83 x 65 cm.) respectivamente. Se trata en todos los casos de pinturas muy valoradas dentro de las producciones de sus autores.

92 Waldemar George: *Un sculpteur russe d'influence française: Oscar Miestchaninoff*, *L'Amour de l'Art* nº 6 1923; pp.576-578, 3 ilustr., p. 576

evolución de Miestchaninoff que, tras esta primera etapa rodiniana, habría ensayado la simplificación de las formas hacia la geometría evitando la extendida tentación de representar formas periclitadas, o supuestos *estremecimientos* sensibles de la piel y las carnes que solo vienen a desvirtuar los valores propiamente esculturales. Y pone como ejemplo de esto a dos obras de realización algo distante. La *Baigneuse* (1916), que, afirma W. Georges, se ciñe a una belleza puramente escultural conformando una obra viva y funcional, una sucesión armoniosa de curvas contrastadas y líneas mixtas, de pliegues arquitectónicos e impresión de euritmia. Y el mucho más reciente *Torse d'homme*, obra que apareció reproducida bajo este título en diversas revistas de la época, pero que se trata en realidad de *L'homme au chapeau haut-de-forme* (1922), la obra antes citada como la más celebrada del escultor. Se trata de un curioso torso en piedra artificial (hormigón) que representa, desde la cintura y con brazos, un hombre desnudo extrañamente tocado con un anticuado sombrero de copa. La pieza llamó poderosamente la atención cuando fue presentada en el Salon d'Autonme de 1922 y el artículo responde probablemente a los comentarios la obra suscitó. Para Waldemar George este torso amplifica los efectos musculares creando un basto conjunto de masas homogéneas y *construye un pequeño edificio de formas monumentales enteramente recreadas*; considera que con ella se pone de manifiesto el gran camino que se presenta ante este escultor, dice, *en vía de formación que no cesa de perfeccionarse*.

Esta obra, ahora con su título definitivo, también ocupará un lugar preferente entre los comentarios e ilustraciones del siguiente artículo dedicado al escultor ruso. En 1925 el escultor ha asentado notablemente su posición en el panorama artístico y *Art et Décoration* lo avala con "*Miestchaninoff*"⁹³, un importante reportaje ampliamente ilustrado. La esperanza de Waldemar George no parece haberse cumplido y las obras por las que ahora Yvanhoé Rambonsson, autor de este artículo, saluda a un nuevo escultor apto para acrecentar, afirma, el legado de Rodin como ya lo hacen Maillol, Bourdelle, Bernard, Despiau, Drivier, Claret..., suponen realmente una vuelta a lo que el crítico polaco calificaba de tentación de representar formas periclitadas y supuestos *estremecimientos* sensibles. La obra que este artículo celebra más destacadamente es *Jeune fille au bouquet*, de 1924 una figura femenina profundamente clasicista y deudora de Maillol, que presenta indudables valores plásticos y solidez monumental pero escasa personalidad. Así, efectivamente, *L'homme au chapeau haut-de-forme* permanece como la obra más audaz y personal de este artista, la obra que no encontró la continuación que la crítica moderna representada en este comentario por Waldemar George, podía prever. Lo cierto es que aunque obtendrá reconocimientos como una medalla de oro en la Exposición de 1937, su rastro en las revistas se difumina casi completamente tras esta importante aparición en *Art et Décoration*.



Oscar Miestchaninoff: *Jeune fille au bouquet*, 1924. En *Art et Décoration* 1925, Ref. en nota 93, p. 63

La escultura exotista de Dora Gordine. Dora Gordine (San Petesburgo 1898 – Londres 1991) llegó a París ya en los años 20 para formarse en música y artes. Aunque su trayectoria en la capital fue mucho más breve que la del ya casi francés por formación y por espíritu artístico Miestchaninoff, su mucho más joven compatriota obtuvo tal éxito en el Salon des Tuileries de 1926 que las revistas durante un breve período de tiempo se ocuparan intensamente de sus obras. Aunque en las escasas líneas que Charensol dedica en *L'Amour de l'Art* al referido salón, Gordine no es citada, la misma revista le dedica una columna

93 Yvanhoé Rambonsson: *Meiestchaninoff*, *Art et Décoration* 1º semestre 1925, pp. 57-64, 9 ilustr.

en el número de mayo del año siguiente. Marie Dormoy, una de las plumas más respetadas de la revista y defensora como sabemos de las opciones más avanzadas para la arquitectura y el diseño decorativo, aporta noticias biográficas de una escultora que, a pesar de su juventud, ya estaba revestida de leyenda. Dora Gordine no era como los artistas de su misma nacionalidad rusa y origen hebreo que acabamos de presentar, una artista de Montparnasse; su aventurera biografía apunta a ámbitos más mundanos hasta el momento en que contrae matrimonio con un diplomático de la alta aristocracia británica. Según Dormoy era ya una leyenda que Dora Gordine nunca tuvo otro maestro en arte que su propio gusto y lo que hubiera podido aportarle el hecho de ser hija de arquitecto (es en cualquier caso conocida la afición de Gordine a alimentar toda clase de leyendas y a revestir de misterio sus orígenes y andanzas). A causa de la revolución bolchevique, tuvo que exiliarse de su Rusia natal. Tras una estancia en Estonia y pasar por Berlín, llega a París hacia 1924 para presentarse inmediatamente ante Maillol que, relata la crítica, viendo su enorme talento, la desaconseja ir a academias o talleres, sugiriéndole que mejor trabaje sola. Modeló inmediatamente un torso de hombre que Pompom recomendó a Arnold y este reservó para el Salon des Tuilleries. “*Después del torso*, prosigue Dormoy, *hizo un busto de chino que es una obra de raro mérito. En un rostro ha sabido poner la enjundia, la solidez, la grandeza de toda una raza. / Especializada en bustos y en desnudos, mostró en el Salon des Tuilleries un busto de mujer, el primero que había hecho, que fue, para los visitantes, una verdadera revelación.*”⁹⁴ El relato de Marie Dormoy sobre las obras que pudieron verse en el salón de 1926 no coincide con lo establecido actualmente, tal como se afirma en las escasas fuentes actuales halladas⁹⁵, según las cuales habría sido *Tête de chinois* la obra que atrajo en aquel salón tan poderosamente la atención, precisamente la obra con que se ilustraba esta columna de Dormoy.



Dora Gordine: *Tête de chinois*, en *L'Amour de l'Art* 1927, Ref. en nota 94,

Tête de chinois contenía muchos elementos que justifican la atención despertada. Cortada exactamente a la altura de la barbilla, reposa sobre una alta peana prismática con una contundencia esférica sorprendente, se trata de una obra indudablemente original en su planteamiento compositivo y de gran fuerza plástica que continúa siendo la gran obra de “la Gordine”, como rápidamente fue apodada esta artista especialmente celebrada entre los ambientes de la alta sociedad parisina y londinense que llegaron a celebrarla como la mejor mujer escultora del momento. Su repetida presencia en los salones es destacada en diversas ocasiones, como en el suplemento especial que *L'Amour de l'Art* dedica al Salon des Tuilleries de 1928 donde se destaca especialmente y a gran tamaño la ilustración de *Tête Mongole* (identificada allí como *Tête asiatique*), obra igualmente de gran impacto plástico y muy característica de la autora: “*La Tête Mongole de Dora Gordine es de una rara potencia*” afirma escuetamente François Fosca. Ese mismo año 1928 la escultora expone con un rotundo éxito en las Leicester Galleries de Londres, una serie de cabezas de

distintas etnias asiáticas adquiriendo la Tate Gallery alguna de ellas. En primavera de 1929 *L'Amour de l'Art* se ocupa nuevamente, de este auténtico fenómeno de moda, pero ahora dedica a la artista un artículo monográfico que presenta finalmente una buena selección de su obra, incluidas sus figurillas y torsos, Luc Benoist, conservador de museo e historiador del arte que se habría de convertir en la

94 Marie Dormoy : *Dora Gordine, Sculpteur* (Reseña); *L'Amour de l'Art* nº 5 1927, p. 166, 1 ilustr.

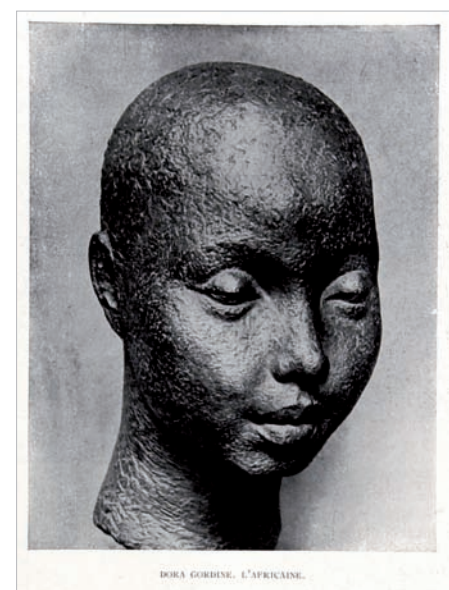
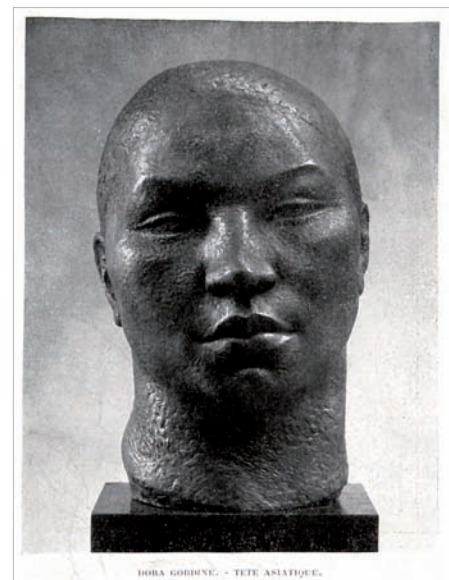
95 Recientemente la casa museo de la artista, Dorich House (Ubicada en Richmond Park, Londres, estancia que ella misma diseñó y que acoge buena parte de su obra además de colecciones de arte ruso zarista, ha editado una monografía sobre la artista: Jonathan Black: *Dora Gordine. Sculptor, Artist, Designer*; Philip Wilson Publishers Ltd, England 2008

década siguiente en un prestigioso orientalista, es el autor de este artículo dedicado a presentar la figura aún poco conocida de Gordine, su impresionante carrera autodidacta que le ha llevado a una fama de ámbito europeo: “*Cuando Dora Gordine llegó a París, siguiendo un inteligente consejo, no frecuentó ningún taller y se entregó a interrogarse sobre su propio misterio. Después trabajó en la soledad. Hace cinco años de esto, y ahora sus obras cuentan. Los amateurs le piden sus bustos; sus retratos pueblan las galerías públicas de Europa.*”⁹⁶

El articulista se detiene a presentar las temáticas preferidas por la autora y por alguna razón aclara que la escultora dirige su interés exclusivamente al ser humano y no al animal, pues este, dice, *es muy suficientemente animal*, esta afirmación alude sin duda, al carácter étnico de los bustos de Gordine que más que específicamente retratos de individuos, aunque lo son, quieren dar cuenta de idiosincrasias raciales. Informa, igualmente, de cómo el inicial interés de Gordine por las figuras deriva hacia una gran especialización en el rostro y la cabeza humana a menudo femeninas. De esa producción de figuras que, en cualquier caso, la artista mantendrá a lo largo de su carrera y prácticamente siempre bajo la forma de pequeñas figurillas, el artículo presenta una muy característica *Danseuse*, pequeño desnudo de reminiscencias al tiempo maillolianas y orientales en su paso de danza javanesa y un torso clasicista menos personal, el resto son cabezas que, igualmente, recorren el rápido camino efectuado por la escultora desde posiciones equivalentes a las del clasicismo parisino, muy presentes en el busto *Clairette*, hasta el terreno que la va a caracterizar definitivamente donde la contundencia plástica, no ya de los rostros sino de la arquitectura completa de las cabezas y su cuidada presentación compositiva, se pone al servicio de sus estudios raciales, a menudo orientales -desde el próximo al lejano oriente pasando por las estepas- pero también de otras etnias como precisamente la cabeza *Tête de Bretonne* o la que abre a toda página el artículo *Guadeloupéenne*, ambas piezas de poderosa presencia.

Una extraña presencia caracterizada por la quietud y la concentración máxima sobre sí mismas; la práctica eliminación del cuello en muchas de estas obras refuerza la idea de esfera, lo que parece un hábil recurso en ese sentido. No pudo ser ajeno a estas decisiones plásticas la ingente cantidad de cabezas de Buda y otras deidades orientales que, desgajadas de sus estatuas por los mercaderes de antigüedades, estaban llegando a Europa y llenaban, como vimos, las colecciones del momento y las

Dora Gordine en L'Amour de l'Art: a) *Clairette* en 1ª página del artículo de Luc Benoist, 1929, Ref. en nota 96; b) *Tête asiatique*, en: François Fosca: Le Salon des Tuileries 1928; junio 1928, p. 255; c) *L'Africaine*, en: François Fosca: Tuileries 1929, julio 1929, p. 259.



páginas de las revistas. Esa peculiar presencia inclina a Benoist hacia una interpretación del arte de Gordine en clave orientalista. *“Por su raza eslava, informal por así decir, se hallaba muy alejada del mundo de la escultura y del clasicismo, en el sentido estricto de las palabras. Vino a occidente justamente para buscar una forma posible a las diversas pulsiones asiáticas que sentía en sí misma. La fuerza de esos rostros, que asombra en una mujer, proviene de aquellas pulsiones atávicas y la elección de sus modelos exóticos, mestizos y negros es una búsqueda inconsciente guiada por una oscura nostalgia.”*⁹⁷ Gordine solo halla en Francia la forma, pero su espíritu es ajeno a las manifestaciones igualmente trágicas de lo griego o de lo gótico, al ascetismo de la mística occidental; *su obra está marcada por una serenidad ardiente y alegre. “Parece que en las figuras de Dora Gordine, puede encontrarse, por el contrario, el signo de los místicos de Asia, donde la plenitud de la carne no confunde al espíritu sino que es, sobre todo, su perfecta manifestación. Pocas esculturas dan hasta este punto la impresión de plenitud.”*⁹⁸



Dora Gordine en L'Amour de l'Art, ilustraciones del artículo de Luc Benoist, 1929, Ref. en nota 96. a) *Danseuse*, en p. 174; b) *Bretonne*, en p. 176.

Por las mismas fechas en que este artículo ve la luz, Gordine abandona París. Entre 1929 y 1935 viaja por Extremo oriente, donde se instala en Singapur y de vuelta a Europa contrae matrimonio en 1936 con un aristócrata británico, diplomático y coleccionista de arte y antigüedades, transfiriendo su actividad al ámbito londinense donde planifica, como ya hiciera en Singapur, su propia residencia taller, Dorich House, hoy museo que acoge, entre otras colecciones, su obra. Continúa su trabajo escultórico en el Reino Unido y en Estados Unidos, donde residió un tiempo en Hollywood, introduciéndose además en el diseño de interiores y desarrollando una intensa actividad como conferenciante sobre arte y sobre oriente. Su distanciamiento del ambiente parisino se pone de manifiesto inmediatamente: las revistas de la ciudad no vuelven a hablar de esta artista que hoy es recordada principalmente en el Reino Unido, su país de adopción, pero, sobre todo, por las muy apreciables obras a las que nos hemos referido, realizadas en su etapa parisina.

97 Ibídem, p. 176

98 Ibídem, p. 176

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

3ª PARTE:

Los escultores en las revistas del arte moderno.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

3ª PARTE:

Los escultores en las revistas del arte moderno.

Capítulo 7.

Artistas de las figuraciones modernas.

Capítulo 7. Artistas de las figuraciones modernas.

Sumario detallado:

Páginas

7. I. HERENCIA RODINIANA Y RENOVACIONES DESDE EL IMPRESIONISMO. 435

7. I. 1. El recuerdo de Rodin. 436

Rodin, piedra de toque de la escultura.; Noticia de los artículos dedicados.

7. I. 2. Renovaciones escultóricas desde el impresionismo. 440

Edgar Degas.- (página 440)

La sorpresa del Degas escultor.; Un nuevo maestro de la escultura moderna.

Auguste Renoir / Guino.- (p. 442)

El intenso clasicismo de un impresionista.; René Guino y su colaboración con Renoir.; Caso Renoir/Guino.; Modelando a través de un práctico.

7. II. LA VUELTA AL IDEAL. LA GENERACIÓN INTERMEDIA: BERNARD, BOURDELLE, MAILLOL. 447

Presencia y culminación de algunos maestros de preguerra.

7. II. 1. Los extremos de la renovación postrodiniana. 448

Joseph Bernard.- (p. 448)

Un parisino nacido en Viena.; Bernard a través de Paul Fierens.;

El clasicismo francés redivivo.;

Waldemar George: Bernard y la renovación de la figuración moderna.

Antoine Bourdelle.- (p. 454)

El amigo y discípulo de Rodin.; 1920: El primer gran artículo antológico.;

El relieve de la Ópera de Marsella.; Bourdelle entre los grandes contemporáneos.;

Reconocimientos y homenajes.; La dimensión pedagógica.; La gran exposición conmemorativa de las *Tuileries*.; Distanciamiento de la crítica moderna.

7. II. 2. Aristide Maillol. 464

Reinterpretando -sin hipotecas- la tradición escultórica.- (p. 464)

El escultor que podía ser moderno.; La escultura como elección.

La mimesis al servicio de la forma pura.- (p. 466)

Forma y clasicismo: la crítica de Waldemar George.; Maillol, único figurativo moderno.; Presencia en las revistas del arte moderno avanzado.; El escaso entusiasmo de Christian Zervos.; Bienvenido a *Minotaure*.

Aceptación unánime del clasicismo de Maillol.- (p. 473)

Presencia en *L'Amour de l'Art*.; Maillol en *Escultores de este tiempo*.; Una modernidad asumible.; Maillol en las publicaciones de tradición.; El artículo antológico de Paul Fierens.; La inactualidad triunfante de Maillol.

7. III. FRANCIA Y LOS NUEVOS CLÁSICOS. LA BANDE À SCHNEGG: UN CLASICISMO ECLÉCTICO. 479

7. III.1. Renovando la tradición desde la tradición. 480

Lucien Schnegg.- (p. 480)

Lucien Schnegg; hacia la simplicidad.; La Bande à Schnegg.

7. III.2. Charles Despiau. 483

Posibilidad del retrato escultórico: lecturas en clave moderna.- (p. 483)

El gran retratista.; Despiau - Rodin - retrato.; Naturalismo y exégesis plástica.;

Abstención de Waldemar George.; Apariciones en *Cahiers d'Art*.; Despiou entre sus bustos, a las diez y media.

El nuevo maestro de la estatuaria francesa.- (p. 489)

La crítica conservadora: A.-H. Martinie y Gustave Kahn.; Retratista y hacedor de estatuas.; La estatuaria de arquetipos.; Cánones estatuarios de los años 30.; Compañías comprometidas.

7. III.5. Otros escultores de la Bande à Schnegg.

495

Robert Wlérick.- (p. 495)

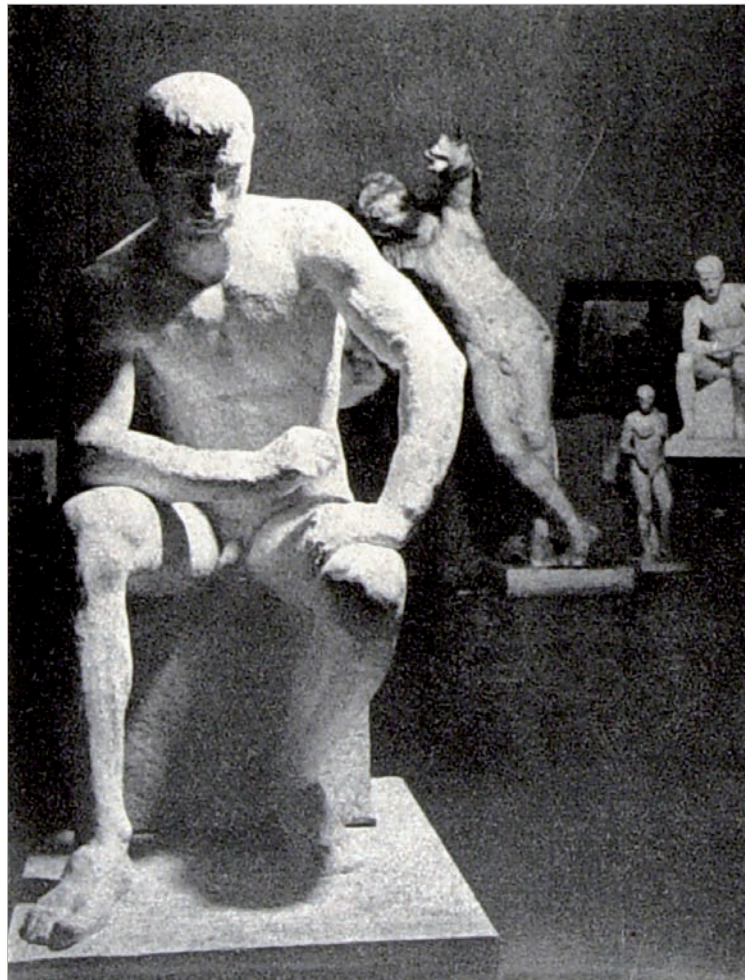
Figuración quintaesenciada del desnudo y del retrato.; El vínculo con Despiou.; Bellas arquitecturas, bellas superficies, bellos volúmenes.; Contención y dificultad según Martinie.

Jane Poupelet.- (p. 501)

Cuerpos femeninos y animales de granja.; Crítica y entrevista con Charles Kunstler.; La escultura, la luz, el detalle.; Discreción hasta en el olvido.

Otros escultores.- (p. 507)

Otras aportaciones.; **Yvonne Serruys.- Léon Drivier.**; Entre la escultura pura y la decoración.; **Louis Dejean.**; **Henry Arnold.**; El proceso de trabajo: *espero la revelación de la luz.*



Brassaï: El taller de Charles Despiou en: Maurice Raynal: Dieu-table-cuvette; Minotaure nº 3-4 1933.

Capítulo 7. Artistas de las figuraciones modernas.

En la Primera parte del estudio se ha trazado un panorama de la crítica aparecida en las revistas parisinas de entreguerras atendiendo sobre todo a sus determinantes estéticas más generales. Posteriormente, en su Segunda parte, se ha reparado en cómo se aplicaron tales determinantes al medio escultórico y sus distintos géneros, ejemplificándolas, eventualmente, en artistas concretos. Establecidos entonces los elementos de contexto y época donde encuadrar tanto las revistas y su crítica como los artistas y sus diversas producciones, esta Tercera parte que ahora comienza quiere concretar finalmente el análisis mediante el estudio monográfico de los escultores más destacados por las revistas de entreguerras. Las referencias a cuestiones y entornos estéticos y críticos ya establecidos en las partes precedentes serán necesariamente frecuentes pues todos los artistas ahora tratados y muchos de los textos que se van a utilizar encuentran en ellos su marco de referencia, pero lo ahora aportado tiene un valor diferenciado por cuanto es en este momento cuando se establece de manera exhaustiva y artista por artista, el cuadro crítico que fue aplicado en la época a cada uno de los escultores.

Comenzamos esta tercera parte con el presente Capítulo 7, *Artistas de las figuraciones modernas*, dedicado a los escultores más destacados e influyentes entre los que cabe encuadrar como representantes de las figuraciones modernas. En los anteriores capítulos 5 y 6 se presentó en su conjunto el panorama de la escultura figurativa de entreguerras -en buena parte de un renovado y moderno espíritu clasicista- que caracterizó la producción escultórica parisina del período. Se habló entonces de sus fundamentos teóricos y se describieron los géneros y temáticas a través de los cuales se desarrolló una ingente producción estatuaría. Al tiempo que se establecía el contexto estético que acogía tales obras, se presentaron con cierto detalle algunos escultores especialmente destacados y representativos, analizando su presencia crítica en la época a la luz de los géneros escultóricos en que, con mayor o menor exclusividad, podían integrarse sus producciones.

Sin duda, los escultores de figuración moderna que a continuación se analizan hubieran igualmente podido encuadrarse en esos géneros tradicionales de la escultura, de hecho se trata de los máximos representantes del desnudo o del retrato, incluso algún excelente animalista, pero su relevancia individual o grupal aconsejó un tratamiento diferenciado sin perjuicio de establecer los vínculos contextuales pertinentes. El tratamiento de estos artistas se va a dividir en tres apartados generacionales. En primer lugar, una generación cronológicamente muy alejada de las de entreguerras pero aún influyente: Rodin, Degas y Renoir. Después, una generación intermedia que culmina en entreguerras y de plena influencia en el período, constituida por tres grandes maestros: Bernard, Bourdelle y Maillol. Finalmente, un grupo de escultores plenamente de entreguerras que ya fue presentado en términos generales en el Capítulo 6 (*Desnudo, retrato y animales. La escuela de figuración moderna francesa.*), la llamada Bande à Schnegg que acoge a escultores tan destacados como Despiau, Wlérick o Poupelet.

7. I. HERENCIA RODINIANA Y RENOVACIONES DESDE EL IMPRESIONISMO.

Capítulo 7. Las figuraciones modernas.

7. I. HERENCIA RODINIANA Y RENOVACIONES DESDE EL IMPRESIONISMO.

7. I. 1. El recuerdo de Rodin

Rodin, piedra de toque de la escultura.; Noticia de los artículos dedicados.

7. I. 2. Renovaciones escultóricas desde el impresionismo.

Edgar Degas.-

La sorpresa del Degas escultor.; Un nuevo maestro de la escultura moderna.

Auguste Renoir / Guino.-

El intenso clasicismo de un impresionista.; René Guino y su colaboración con Renoir.; Caso Renoir/Guino.; Modelando a través de un práctico.



Rodin en 1906, Ref. en nota 5, p. 42

Las revistas y la crítica de entreguerras continúan hallando en Rodin una referencia inevitable pues su magisterio está presente en la formación de buena parte de los escultores del período aquí estudiado, por mucho que muy pocos de ellos se decidieran a continuar su visión de la escultura. En el Capítulo 4 (*Rodin punto de partida imposible.*), ya se dio un amplio repaso a la apreciación crítica del legado rodiniano en relación con la producción contemporánea. Comenzamos el presente capítulo, en su primer apartado, con una revisión de la forma concreta que adquirió el recuerdo de Rodin en las revistas de arte, es decir de los artículos que se le dedicaron específicamente. A continuación, completando el panorama de una generación que podría calificarse de equivalente a la del impresionismo pictórico, en la que estaría incluido el propio Rodin, interpretado a menudo en la época como impresionista, se presentan dos grandes artistas recuperados para la escultura tras el Armisticio, Degas y Renoir, cuya importante producción escultórica será ampliamente difundida y comentada por las revistas. El que siempre se ha considerado como auténtico representante del impresionismo en escultura, pues él mismo identificó en ese sentido su obra, Medardo Rosso, no tuvo presencia alguna en las publicaciones consultadas.

7. I. 1. El recuerdo de Rodin

Rodin, piedra de toque de la escultura. Para caracterizar la situación de la escultura durante las primeras décadas del siglo XX en Francia es necesario reparar en la consideración e influencia ejercida por Auguste Rodin (París 1840 – Meudon 1917), el escultor que rompió con la interpretación establecida del clasicismo y de la tradición figurativa en general, y con los realismos románticos. Con tal fin, al comenzar la segunda parte de este estudio, ya se recurrió documentar la opinión de la crítica tanto

moderna como tradicionalista acerca de la posibilidad o no de hacer efectiva tal influencia en la escultura contemporánea¹; se vio entonces cómo esa influencia no se hizo efectiva y cómo se argumentaron en la época, desde distintos puntos de vista, las razones de esa imposibilidad, incluso su inconveniencia en una época que añora un nuevo orden estético basado en una enésima apropiación de la panacea clásica. La frustrada herencia rodiniana, de la que el último genio reconocido de la escultura era ya consciente en vida, hace referencia al hecho de que no hubo artistas que continuasen su manera -aunque sí intentos de muchos escultores de tradición generalmente en sus obras de juventud- y sobre todo, a la imposibilidad de mantener una intensidad expresiva de una modernidad, la rodiniana, en definitiva, profundamente romántica.

A pesar de la insistencia en los textos de la época constatando la ruptura con la tradición única e intransferible de Rodin, no cabe duda que esa influencia tuvo lugar y que se vehiculó de forma diferenciada a partir de sus dos maneras u obras. La producción esculpida en mármol del taller del maestro, fue tenida en cuenta por la escultura más tradicional que, alegando su precedente, podrá tomarse ciertas libertades y contar con nuevos recursos plásticos como la presencia del bloque o el contraste entre la materia pulida y la tocada de puntero



El Musée Rodin en el artículo de Paul Gsell en *L'Art et les Artistes* 1919, Ref. en nota 3, pp. 50 y 61.



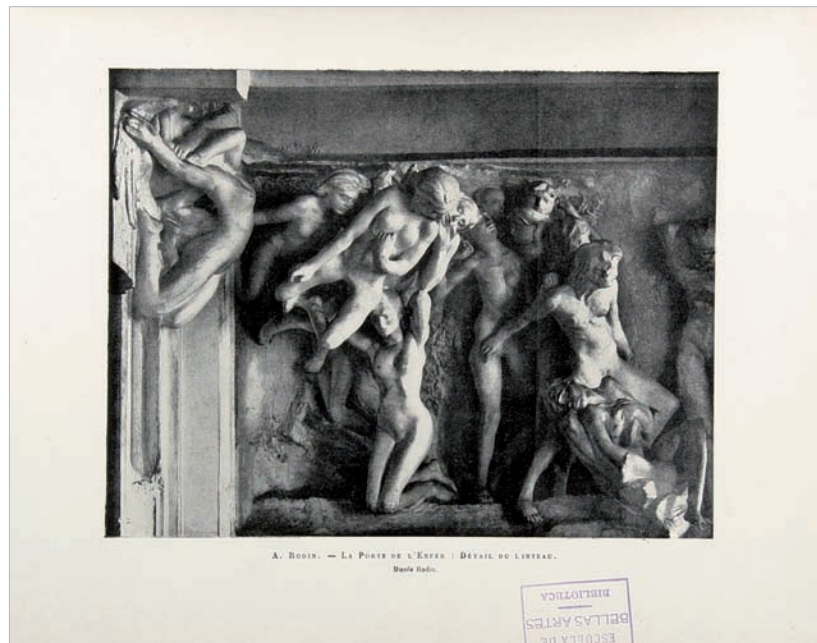
o simplemente desbastada, recursos ya disponibles y con verdadero sentido escultórico y procesual desde Miguel Ángel, pero puestos por así decir al día mediante su dulcificación visualista por Rodin y los prácticos a sus ordenes². Mayor dificultad ofreció la asunción de la gran obra moderna de Rodin basada en un nuevo vínculo entre la materia moldeable y la acción-proyección del escultor sobre ella, y en un cuerpo de carne y hueso fragmentario y brutalmente anticlásico en sus deformaciones, ajenas tanto al idealismo como al realismo. Las profundas consecuencias estéticas de esta subversión de los valores y las actitudes tradicionales de la escultura se harán efectivas a largo plazo aunque no suela reconocerse a Rodin como su iniciador. Lo cierto es que, tanto respecto a los usos no meramente instrumentales de los materiales escultóricos como a la consideración antiformalista del cuerpo, la obra modelada rodiniana es un precedente inevitable de las actitudes artísticas contemporáneas, un precedente en cualquier caso apenas reconocido por las vanguardias ni otros movimientos modernos, probablemente por la extraordinaria elevación oficial alcanzada por la figura de Rodin; pues algo debió impedir la lectura en términos de ruptura radical con las concepciones tradicionales de la estatuaria que suponían -muy evidentemente y desde muchos puntos de vista-, los cuerpos fragmentados, los sexos que miran y parecen asumir el predominio que debería corresponder a las cabezas, la eliminación del pedestal, la mítica implicación procesual del maestro con sus materiales (aunque no así la piedra), pudiendo incluir entre ellos a los modelos, o bien sus rápidamente célebres dibujos del último periodo que venían a corroborar la consciencia de todas estas actitudes.

¹ En Capítulo 4; *Rodin, punto de partida imposible*.

² Sobre esta cuestión se trató en la parte dedicada a la talla directa donde se expusieron las teorías de Hildebrand acerca de la oposición entre talla y modelado y la crítica que ese autor hacía de los mármoles de Rodin. En Capítulo 5; *La talla directa y la recuperación del oficio de escultor*.

Lo relevante para este estudio es constatar la ausencia de artistas que se declaren expresamente discípulos artísticos del maestro, por mucho que lo reconozcan como el más grande escultor reciente y efectivamente hubieran en muchos casos sido discípulos y colaboradores en su taller. Respecto a la crítica, quedó ya ampliamente expuesta su actitud perfectamente equivalente a la de los escultores. Los grupos y artistas de vanguardia, tanto los de carácter constructivo y abstracto como los implicados en maneras e intereses del surrealismo, perciben a Rodin como un artista de otra época sin un interés directo para los debates contemporáneos y en ningún caso, ni desde la obra artística ni desde la crítica, se profundiza en su herencia. Incluso desde las propias revistas se percibe esta consideración de Rodin como gran artista pero perteneciente a otro tiempo y a otra sensibilidad; la figura y obra del maestro de Meudon dará lugar a innumerables libros y monografías pero su presencia en las revistas será escasa, y solo la revista más conservadora entre las que han manejado exhaustivamente para este estudio, *L'art et les Artistes*, le continúa prestando atención en diversos artículos a lo largo del período de entreguerras.

La ruptura de Rodin con las maneras escultóricas que le precedían fue, a pesar de los célebres escándalos, aceptada muy rápidamente por amplios sectores de la cultura y solo encontró resistencias entre la academia más reaccionaria. Por supuesto esas resistencias eran poderosas pero no pudieron impedir que el maestro alcanzase una consideración generalizada, algo sorprendente si se considera hasta qué punto su obra modelada atentaba contra el sentido y las convenciones de la estatuaría oficial. Estatuaría que, por otra parte, en absoluto desaparece con la irrupción de Rodin, al contrario, toma de él



Rodin, detalle del modelo de La Porte de l'Enfer, *La Revue de l'Art ancienne et moderne* 1924, Ref. en nota 6, p. 307.

ciertos recursos expresivos para reforzar su naturalismo anecdótico logrando que los mismo sectores que confesaban su admiración por el maestro, defendiesen la pertinencia y actualización de la nueva academia pintoresca o del clasicismo a la italiana, como se describía el gusto académico fin de siglo; del realismo pomposo (pompiér). Rodin es así apropiado por los sectores más conservadores del arte oficial y a todos los niveles, pues desde su inmenso éxito internacional con la exposición de *L'Alma*, parte de la Exposición Internacional de 1900, es una gloria nacional. No resulta, por lo tanto, extraño que mientras los medios modernos le otorgan un tratamiento histórico, los más conservadores continúen ocupándose de él como parte del presente pues para algunos críticos tradicionalistas es su mejor argumento de autoridad. Entre sus máximos admiradores está, sin duda, el respetado director de *L'Art et les Artistes*, Armand Dayot, que continuará en entreguerras dedicándole páginas de su revista.

Los artículos dedicados. En primer lugar, el gran artículo que Dayot encarga al biógrafo del escultor Paul Gsell con ocasión de la inauguración del Musée Rodin en la que durante muchos años fue residencia y taller del artista -un extenso artículo que ha sido ya ampliamente comentado-, destacando precisamente el hecho de estar escrito por el autor de "*L'Art*", la célebre recopilación de reflexiones de Rodin³. Posteriormente la revista ofrece una primicia de los dibujos de última época de Rodin en un

3 Paul Gsell: *Le Musée Rodin*; *L'Art et les Artistes* junio 1919, pp. 45-71, 43 ilustr.

artículo escrito por el propio Armand Dayot, profundo admirador del escultor con quien mantuvo vínculos de amistad. Describe en él la pasmosa instantaneidad de estos dibujos y acuarelas que en gran cantidad custodia el Musée Rodin y que, dice, han de servir de inspiración a generaciones de artistas. Explica Dayot su repentina irrupción en la obra ya tan larga del artista como una respuesta al estudio emprendido por Rodin de los maestros orientales, de Harunobu, Kiyonutsu y Hokusai, principalmente: “Bruscamente, al final de su vida, cambia por completo su manera y, no sin arrojar dudas sobre el espíritu de, incluso, sus más fervientes admiradores acostumbrados a su genio, atraviesa con un golpe de ala el cielo del arte, alejándose de Dürero y de Rembrandt para acercarse a los maestros del Extremo Oriente.”⁴ El dibujo que cierra el artículo *Étude de Nu* es una de esas celebradas acuarelas que, muchas décadas después, parafraseará otro importante escultor, Joseph Beyus. De nuevo, ya en 1932, Armand Dayot se hará cargo de un texto sobre Rodin en el que su figura es ensalzada al límite: “Rodin es grande entre los más grandes, grande al lado de Fidias y de Miguel Ángel, y a menudo incluso por encima de ellos, porque en toda su obra se revela una comprensión universal de la vida.”⁵ Tras relatar episodios de incomprensión en los difíciles inicios de su carrera y lamentar la oposición surgida en el Senado que dificultó la aceptación de la donación al Estado que daría lugar al Musée Rodin -transcribiendo una conversación personal con el escultor sobre este asunto-, sugiere que la cripta del Panthéon acoja, al igual que lo hace con las cenizas de otros grandes hombres, a los mayores artistas de Francia para que el *Penseur* pueda velar desde la escalinata del monumento, también las cenizas de su autor.



Rodin, dibujo de última época. En *L'Art et les Artistes* 1926, Ref. en nota 4, p. 130, cerrando el artículo.

Otra revista de tono conservador *La Revue de l'Art* se hace eco del libro que está preparando el albacea de Rodin, Léonce Bénédicté creador y director del Musée Rodin, responsable de la reconstitución de la *Porte de l'Enfer* en 1916. En un extenso extracto del libro de Bénédicté, junto a dos reproducciones de la obra, se desgana la compleja historia de ese proyecto inacabado así como su concepción iconográfica y sus precedentes artísticos y literarios, para terminar con el anuncio de su inminente y largamente esperada fundición en bronce.⁶

Otras revistas de mayor compromiso moderno pero no ajenas a las revisiones de la tradición, no dedicaron durante este período ningún artículo a Rodin; es destacadamente el caso de *L'Amour de l'Art*. Tampoco, desde luego y como se ha indicado, revistas como *Cahiers d'Art* u otras cabeceras de compromiso estético avanzado. Sorprende esto particularmente en el caso de *L'Amour de l'Art* que sí dedicará, sin embargo, artículos y amplios comentarios a la recuperación de la escultura de Degas y de Renoir, artistas estrictamente coetáneos de Rodin de quienes podría predicarse al igual que del maestro de Meudon, su pertenencia a otra generación.

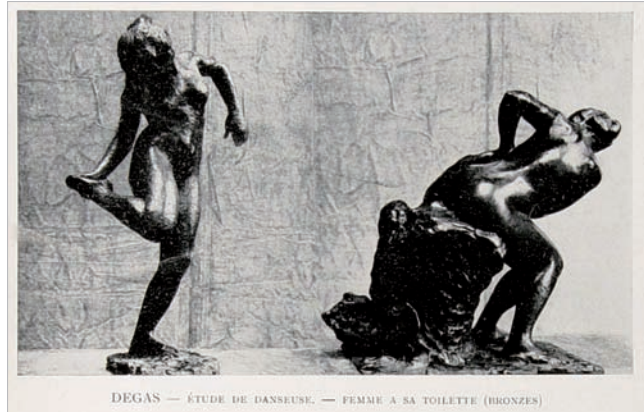
4 Armand Dayot: *En sortant du Musée Rodin (Les dessins du maître)*; *L'Art et les Artistes* nº 63 enero 1926, pp. 128–130, 4 ilustr., p. 128

5 Armand Dayot: *Rodin au Panthéon*; *L'Art et les Artistes* nº 131 noviembre 1932, pp. 37–43, 8 ilustr., p. 40

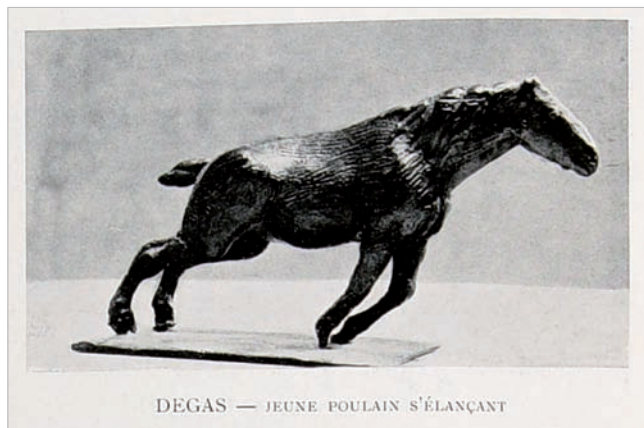
6 Léonce Bénédicté: *La Porte de l'Enfer d'Auguste Rodin*; *La Revue de l'Art* 2º semestre 1924, pp. 306–310, 2 ilustr.)

7. I. 2. Renovaciones escultóricas desde el impresionismo.**Edgar Degas.**

La sorpresa del Degas escultor. Hay que admitir que para una revista de arte, ambos casos, la escultura de Degas y la de Renoir, tenían el interés de la actualidad pues justamente en esos primeros años 20 se hace pública su obra esculpida. Pero, además, los comentarios críticos a que estos descubrimientos dieron lugar, revelan que este aspecto de la obra de los maestros impresionistas, se asumió de inmediato como plenamente moderna e interesante para los desarrollos contemporáneos. Es, no obstante, en *L'Art et les Artistes* donde François Fosca, futuro director de *L'Amour de l'Art* y, aunque antivanguardista militante, moderno al fin, quien presenta por vez primera en una revista de arte las pequeñas esculturas de Edgar Degas (París 1834 - 1917), uno de los mayores alardes de libertad creativa de la escultura del cambio de siglo. Pero un alarde prácticamente desconocido hasta que en 1921 el fundidor y galerista M. Hébrard, según relata Fosca de primera mano, rescata de una más que probable destrucción unas obras que permanecían abandonadas en el taller a la muerte del pintor, las hace fundir en bronce y las expone en su galería en 1921 -evento este que motiva el artículo- dándose a conocer en esa ocasión nada menos que sesenta de estas piezas. El crítico presenta imágenes de bailarinas, *toilette* y caballos, y, asombrado, destaca la extraordinaria libertad, la vitalidad instantánea de esas pequeñas esculturas en todo equivalentes a sus pasteles: “¿Cómo, escribe haciendo referencia a una de ellas, *la habría admirado y amado Baudelaire! Está ahí, todo lo que él buscaba en Guys, ese ‘sentimiento de la vida moderna’*”⁷



DEGAS — ÉTUDE DE DANSEUSE. — FEMME À SA TOILETTE (BRONZES)



DEGAS — JEUNE POULAIN S'ÉLANÇANT

Edgar Degas escultor. El descubrimiento de la escultura de Degas en *L'Art et les Artistes* 1921, Ref. en nota 7, imágenes de pp. 373 y 374

Un nuevo maestro de la escultura moderna. Más adelante ya en 1922, *L'Amour de l'Art* vuelve a esta producción redescubierta en un artículo dedicado genéricamente a la obra pintor y hace un poco de historia sobre la escultura de Degas, sobre las circunstancias y sentido de su producción y su presencia pública. Habiendo dedicado Henri Hertz, su autor, una buena mitad del artículo al dibujo del artista, se centra en su escultura, dedicación que supone según el crítico *una suerte de apaciguamiento testamentario*, una actividad secreta y creciente que al avanzar la ceguera supondría una salvaguarda para su arte: “*A medida que su esfuerzo se aproximaba a su fin y que el estado de sus ojos le cerraba la continuación, se complacía en acariciar con sus manos, en el barro o en la cera, la cifra, el resumen de todas sus concepciones y de todo su método.*”⁸ Relata cómo mantuvo esta actividad modeladora hasta un avanzado estado de ceguera y el desconocimiento público de tales trabajos a no ser por comentarios directos de quienes

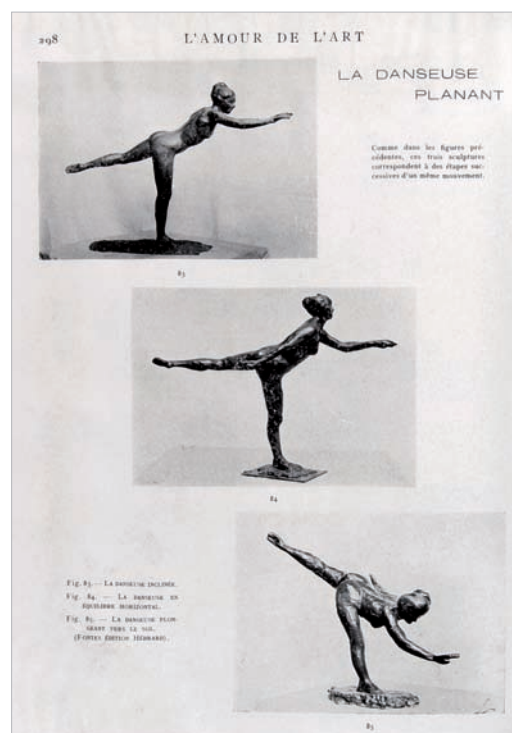
7 François Fosca: *L'Actualité; Degas, sculpteur*, *L'Art et les Artistes* n° 18 junio 1921, pp. 373-374, 3 ilustr., p.374

8 Henri Hertz: *Degas et les formes modernes, Son dessin – sa sculpture*, *L'Amour de l'Art* n° 4 1922, pp.107-111, 6 ilustr., p. 110

visitaron al maestro en aquellos años, quien, por otra parte, parecía tratar a estas obras con manifiesta negligencia. De hecho, la única obra escultórica expuesta públicamente por Degas en vida fue su célebre *Danseuse de quatorze ans*, de cera y tutú real. De revelación fueron calificadas estas esculturas que el autor de este artículo describe como “*desentumecimiento de la factura clásica, impresionismo sintético, realismo sobrealzado, ‘super-realismo’, como se dice hoy día (...).*”⁹

Tras este primer descubrimiento de la escultura de segunda época -época escondida de Degas a la que, sin embargo, algunos textos sitúan como influencia para Rodin sin establecer en qué momento el escultor parisino pudo verla-, la fama de la obra se extiende afianzándose de inmediato y cuando en 1931 *L'Amour de l'Art* dedica un número especial a Edgar Degas, su escultura se sitúa ya en un lugar relevante entre su obra, y es puesta en relación, mediante interesantes montajes de imágenes comparativas, con su dibujo, destacando, con la multiplicidad de vistas de cada estatuilla o bien con estudios de variantes, su carácter instantáneo como su más indeleble marca de modernidad. El historiador del arte Germain Bazin, autor del artículo, introduce la escultura de Degas en el esquema de la renovación escultórica de final del siglo XIX motivada, dice, por una ansiedad moderna de acceder al instante de, en definitiva, evadirse de la estatua: “*Incluso Carpeaux y Rodin parecen no haber amado la escultura sino para evadirse de ella*”¹⁰ Pero lo que para un escultor como Rodin debía ser una conquista sobre la propia tradición de su género artístico, para un pintor como Degas, Renoir o Daumier¹¹, perfectamente inmersos en un arte del instante, suponía, más probablemente, una añoranza de la estatua y sus garantías de duración. Bazin pone en duda que la actividad escultórica de Degas estuviera vinculada a su progresiva ceguera pues hay, dice, recuerdo de esculturas muy anteriores a ese estado como la citada *Danseuse de quatorze ans* expuesta en 1881, admite, sin embargo, que la manera expedita y sumamente gráfica de las producidas en su vejez es totalmente diferente de la de aquellas y, al fin, coincide con la opinión que ya expresara en el anterior artículo Henri Hertz, afirmando que: “*La mayor parte de las estatuillas de Degas son, en efecto, la última versión de formas que han preocupado al artista toda su vida.*”¹²

Esta consagración de la escultura del gran pintor de la época impresionista, se pone también de manifiesto en el tratamiento destacado que *L'Art et les Artistes* le otorga en su número especial de 1935 dedicado a Degas. En “*Degas. Nuevas apreciaciones*”, se traza una semblanza de la personalidad del artista, de su relativo aislamiento en sus últimos años y la fama de intratable que le acompañó buena parte de su vida, y se transcriben declaraciones llamativas atribuidas al propio artista sobre su personalidad que, aunque no venga al caso, no nos resistimos a transcribir: “*Yo era o parecía duro con todo el mundo, declaraba a un amigo en 1890, debido a una especie de tendencia a la brutalidad que me venía de mi duda y mi mal humor. Me sentía tan mal, tan mal dotado, tan blando, mientras que creía que mis ‘cálculos’ en arte eran tan justos.*”¹³ En este texto no se habla por lo tanto específicamente de obras o de arte, sin embargo,



Edgar Degas escultor. Consagración de la faceta escultórica de Degas en *L'Amour de l'Art* 1931, Ref. en nota 10, p. 298.

9 Ibidem, p. 111

10 Germain Bazin: *Degas sculpteur*, *L'Amour de l'Art* n° 7 [especial Degas] julio 1931, pp. 292-301, 30 ilustr., p. 293

11 Jean Meryem: *Quelques notes sur Daumier*, *L'Art et les Artistes* n° 131 noviembre 1932, pp. 53-56, 5 ilustr.

12 Ibidem, p. 293

13 Arsène Alexandre: *Degas. Nouveaux aperçus*; *L'Art et les artistes* n° 154, Especial Degas, febrero 1935, pp. 145-172, 10 ilustr., p. 171

la mayor parte de sus ilustraciones son esculturas del último período del artista, caballos, bailarinas y *toilettes*, la célebre muchacha en la cubeta o palangana de baño, *Le tub*, se presenta ya, al igual que la *Danseuse de quatorze ans* aquí llamada *La Grande danseuse*, como perteneciente al *Musée du Louvre*.



Auguste Renoir escultor. *Vénus Victrix* con clavos de macho, hacia 1916 en *Art et Industrie* 1934, Ref. nota 17.

Auguste Renoir / Guino.

El intenso clasicismo de un impresionista. Situado Degas, como tantos pintores, en el centro de la renovación moderna de la escultura, Auguste Renoir (Limoges 1841- Cagnes 1919) accede por las mismas fechas igualmente a una alta consideración como escultor. Esta actividad se circunscribe a los últimos años de su vida, según su marchante Ambroise Vollard y también el entonces joven escultor Marcel Guimond que trabajó en un taller cedido por el viejo pintor y tuvo ocasión de retratarlo entre 1915 y su muerte en 1919. Según Waldemar George, que dedica un amplio artículo a la escultura de Renoir en su revista *L'Amour de l'Art* en 1924, su obra esculpida fue aún menos conocida de lo que fuera, dice, la ya muy conocida escultura de Degas. Solo se habría expuesto una de esas esculturas, aunque tal vez la más importante, la *Vénus Victorieuse*; fue en la "Triennale" de 1916 donde pasó desapercibida, posteriormente ningún salón se interesó por ella.

La estatuaria de Renoir se centró generalmente en el cuerpo femenino, al que, en un detalle que refuerza su marcada aspiración clasicista, hace acompañar de algún paño, manifiesta

igualmente, un gusto y una tipología inequívocamente pertenecientes al pintor de bañistas y muchachas, tipología que se revela en estas estatuas con tal plenitud y refinado gusto clasicista que pueden muy bien competir con las muchachas de Maillol. Tal vez a esto se deba el interés renovado por estas obras durante los años 20 y 30, muy especialmente por la Venus citada que, tras pasar desapercibida en los años 10, será reproducida en diversos medios justamente en plena vuelta a los cánones de claridad y simplicidad clásica de la posguerra. De hecho esta estatua avanza con perfecta definición y en un relativamente temprano 1916, los objetivos estéticos de esa vuelta al orden en escultura -*renovatio* clasicista-, y lo hace en paralelo al peculiar clasicismo practicado por Maillol; una recuperación, sin embargo, habitualmente solo a él atribuida. La *Venus Victrix* como también se la titula es, en singular, la escultura de Renoir. El artículo de Waldemar George ofrece tres grandes reproducciones de la misma desde sus distintas vistas dedicándole en exclusiva un amplio comentario en el que el crítico próximo al Espíritu Nuevo y destacado comentarista de Maillol, alaba su perfección formal y sabiduría rítmica, destacando la ascendencia clásica tamizada por la tradición francesa de estas esculturas, una ascendencia que, dice, no implica pastiche ni academia por mucho que elija el siglo V y no las épocas más arcaicas por las que suelen interesarse los escultores de figuración moderna: "*Renoir desciende en línea directa de los griegos del siglo V. Pero este clásico no es un pastichista o un arcaizante. Y además ha mirado las estatuas de Coyzevoz y de Bouchardon. Está impregnado del espíritu que habita estos escultores tan franceses. Los maestros le enseñaron el arte de tratar la forma. Lleva en sí la noción de la forma. Renoir estatuario no ha hecho sino continuar la obra del pintor Renoir.*"¹⁴ No obstante, continua, el Renoir escultor trabaja plenamente dentro de los requerimientos específicos de la escultura a diferencia de lo que suele ocurrir con los pintores cuando acceden a esta actividad, sus formas son plenas y francas sin sutilezas de claro-oscuro: "*Renoir ignora esas sombras grises, esas gradaciones de*

14 Waldemar George: *L'oeuvre sculpte de Renoir*, *L'Amour de l'Art* nº 11 1924; p.329-336, 17 ilustr., p. 336

valores demasiado sutiles, esos juegos de claro-oscuro, esos contornos que se difuminan y se disuelven en el aire en los que se complacía Rodin.¹⁵, recupera así la gran cualidad de claridad de la escultura cuyos juegos de superficies deben, en definitiva, orientarse hacia la luz que los modela y los vivifica, sus obras reciben con naturalidad la luz. “Este pintor improvisado escultor, restituye a la gran estatuaría sus virtudes específicas. El creador de formas iguala al colorista.”¹⁶

Un maestro consagrado como Renoir corroboraba la pertinencia y continuidad de una larga tradición francesa basada en el clasicismo y la gracia como categorías estéticas propias. Gran tradición que él mismo contribuía a transmitir en la escultura por encima de otras identificaciones, por encima de su propia adscripción como pintor impresionista, con gran pureza enlazando como ningún otro artista con el clasicismo más característicamente francés, el que se mantiene incluso durante el barroco el que Renoir admiraba en pintores del rococó como François Boucher. Nada más ajeno en sus estatuas al impresionismo escultórico que se asoció a la en definitiva calificada como corrosiva herencia rodiniana. En Renoir, más que en Maillol la herencia clasicista no se presenta como una elección o un hallazgo sino como una tradición recibida con naturalidad que obvia el pasaje de los naturalismos e incluso de los clasicismos románticos para recuperar los grandes siglos del clasicismo francés, el XVII y XVIII. Por ello una obra como la escultórica de Renoir, que a veces parece duplicar el manierismo de su última obra pictórica, será muy apreciada. En este contexto se encuadra el extenso artículo de Waldemar George comentado, verdadero monográfico sobre la breve producción escultórica del viejo pintor en el que se reproducen y describen críticamente en el texto, la mayor parte de estas obras.

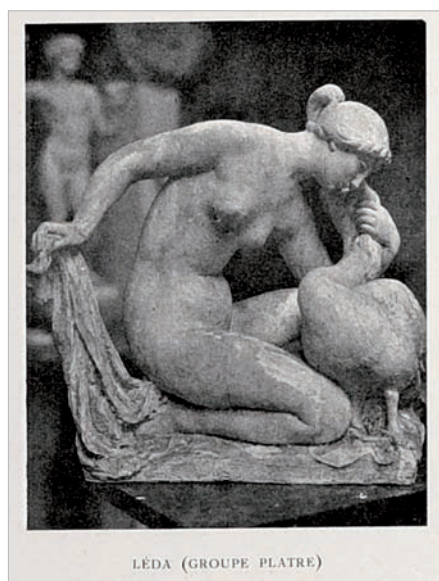
René Guino y su colaboración con Renoir. Hubo, sin embargo, otra razón además de la estética hasta aquí comentada, por la que se habló de esta producción de Renoir, se trata de las circunstancias en que fueron realizadas las más destacadas de estas obras. En la revista *Art et Industrie*, magazín de actualidad muy interesado por el arte, corriendo ya en el año 1934, reaparece una vez más la célebre *Vénus Victorieuse*, en esta ocasión la imagen tiene el especial interés de aparecer con los clavos de macho y otras marcas del proceso de fundición. En el brevísimo texto que la acompaña, tras valorar la poderosa volumetría de la obra, se hace eco de que tal resultado admirable no ha sido producto del pulgar del pintor: “Ese



Auguste Renoir escultor. El artículo de Waldemar Georges en *L'Amour de l'Art* 1924, Ref. en nota 14. a) 1ª página del artículo con *Baigneuse* y *Jeune bergère*; b) Imagen de *Vénus Victorieuse*, p. 334; c) *Le jugement de Paris*, p. 333.

15 Ibidem, p. 336

16 Ibidem, p. 336



René Guino, obras personales ilustradas en *L'Art et les Artistes*, Ref. en nota 18 (1), pp. 198 y 199.

pulgar, en el presente caso, no es, por otra parte, en absoluto el de Renoir. El artista fiel en esto a los principios de los maestros de la antigüedad, esculpía por intermedio de jóvenes prácticos pudiendo decir a Ambroise Vollard, que trae la frase: 'Mire usted Vollard, es como si mi mano estuviera en la punta de un bastón...' ¹⁷ El pulgar aludido tenía, no obstante, dueño, pertenecía al escultor gerundense aunque de origen francés Richard Guino (Girona 1890 – Anthony 1973) conocido en Francia como René Guino o simplemente por Guino. Tras sus estudios de arte en Girona y Barcelona, es invitado por Maillol a trabajar junto a él, mantendrá una relación discipular con el maestro de Banyols entre 1910 y 1913 año en que Ambroise Vollard, marchante de Renoir, le invita a colaborar con el pintor en sus nuevos proyectos escultóricos, relación que se va a mantener hasta 1918 y dará lugar a una serie de obras que unas fuentes establecen en 17 y otras en 21 esculturas. Guino, como explicaba el pintor, es quien modelaba, quien tocaba el barro, Renoir indicaba y supervisaba.

La carrera de Guino tuvo, seguramente debido a esta prestigiosa asociación, un momento de cierta repercusión pública pues nunca se ocultó esta colaboración. De forma harto sorprendente para cualquier artista pero aún más para un escultor joven y extranjero, se le dedican dos artículos monográficos en el breve margen de menos de dos años, ambos aparecen en *L'Art et les Artistes* entre 1921 y 1922 ¹⁸ y lo cierto es que, aunque sí se hacen eco de su proximidad a Maillol, cuyo magisterio se señala no sin destacar el peculiar carácter de la visión del joven, no hacen, por el contrario mención alguna de su colaboración con Renoir. No parece probable que esto se deba a desconocimiento por parte de dos críticos profesionales como los que firman los artículos y sí a que el propio escultor estuviera interesado, como se sugiere en el artículo de 1921 de Georges Keller-Dorian, en hacer valer su propia obra ante la inmensa sombra del gran maestro, sombra que, efectivamente, acabaría oscureciendo su obra personal. Estos artículos presentan la obra personal de Guino fuertemente influida por Maillol en el tratamiento de las formas femeninas, pero de un gusto distendido y adornado en el que abundan los ritmos curvos interpenetrados, los motivos

vegetales, las sonrisas rococó, en definitiva un encanto más orientado a la resolución decorativa que a la búsqueda formal. Esto situará rápidamente a este escultor profesionalmente muy experto y versátil, dentro exclusivamente de la producción escultórica aplicada y la industria decorativa, colaborando con las Manufacturas de Sèvres (1922-1932) para la edición de sus cerámicas, tal vez su producción más característica, o las casas de edición y fundiciones Colin (1914-24) y Susse Frères (1931-1955) que producirán sus bronce, fácilmente rastreables en galerías de anticuarios. Lo cierto es que incluso en la relativa recuperación de este artista tenida lugar en las últimas décadas, el asunto Renoir siempre es el centro de atención y su obra escultórica personal continúa relegada ante la calidad de sus colaboraciones

17 Redacción: *Renoir sculpteur a la Galerie des Beaux-Arts*; **Art et Industrie**, noviembre 1934, p. 42, 1 ilustr.

18 Se trata de los siguientes artículos: (1) George Keller-Dorian: *René Guino*; **L'Art et les Artistes** nº 14 febrero 1921, pp. 195-199, 6 ilustr.; (2) François Fosca: *Guino*; **L'Art et les Artistes** nº 32 noviembre 1922, pp. 71-74, 8 ilustr.

con el célebre pintor, incluso ante el interés que últimamente han despertado sus dibujos eróticos largas décadas escondidos por su familia y en parte destruidos por su esposa.

Modelando a través de un práctico.

El asunto de la autoría de las obras escultóricas de Renoir fue algo discutido desde el primer momento en que tan peculiar colaboración se hizo pública, hemos comprobado ya cómo se relegaba en 1934 el papel de Guino -a quien ni siquiera se nombraba- a pulgar en la punta del bastón del maestro quien no habría actuado de modo distinto a los grandes escultores del pasado cuando se valían de prácticos para la mayor parte del proceso de fabricación de sus obras. En el artículo ya comentado de

Waldemar Georges sobre las esculturas de Renoir sí se nombra al menos a Guino, pero para argumentar la irrelevancia artística de su aportación personal, si acaso loable precisamente por haber sabido abandonarse completamente a las directrices del pintor: *“Cuando aborda la escultura, el patriarca de Cagnes se hallaba casi impedido. Baldado de reumatismo, pintaba sentado en su sillón, los pinceles resbalaban entre sus dedos deformados y torcidos. Así pues el trabajo sobre la arcilla le resultaba difícil. Tras haber hecho numerosos dibujos para una estatua, dictaba los volúmenes con un bastón en la mano a su práctico, el escultor Guino. Se le ha reprochado a Renoir este método de trabajo. Se ha insinuado que la parte del práctico era preponderante en la elaboración de sus estatuas. / El prejuicio del trabajo manual tan profundamente enraizado en nuestros contemporáneos, les hace olvidar que ni los templos esculpidos de India, ni las esfinges egipcias, ni los pórticos de las catedrales góticas son productos manuales de los maestros de la obra que trazaron los planos. (...) Este ejemplo traído del pasado prueba una vez más que Renoir seguía la tradición. Él afirma, por otra parte, que su método le parecía el mejor pues le permitía mantener siempre una vista clara del conjunto. Llegó incluso a admitir que aún cuando hubiera estado en plena posesión de sus capacidades físicas, no habría dudado en recurrir a un intermediario. Las obras personales de Guino testifican hasta qué punto el trabajo de Renoir permanece íntegro. Las esculturas que este artista expone bajo su nombre no presentan ninguna analogía con las ejecutadas bajo la alta dirección de Renoir.”*¹⁹ Los argumentos aducidos por el crítico y según él por el pintor pueden ser más o menos discutibles pero en todo caso representan una forma de entender la escultura muy anclada en la tradición más clásica de la estatuaria, y ello, precisamente, en unos años en que se buscaba una implicación más directa, menos técnica del escultor en su trabajo sobre el material, como reacción a la profesionalización de todo el proceso escultórico, particularmente cuando requería procedimientos de talla. Pero, cabe preguntarse, si a la escultura le seguía conviniendo este sistema de trabajo basado en la destreza técnica del operario/útil bajo la sabia dirección del artista desapegado de materias y utensilios, si incluso en procedimientos de modelado esto estaba justificado, ¿cabría un proceder similar para el género pictórico?; ¿podría concebirse un Renoir sin el toque de Renoir?

Pleito Renoir-Guino. La escultura para Waldemar George parece, por lo tanto, continuar siendo un arte a rescatar de la barbarie a la que su carácter material le aboca; los pintores muy a menudo ejercen este



René Guino, su característica escultura amable y decorativa. Portadas de los artículos de L'Art et les Artistes 1921 y 1922, Ref. en nota 18 (1) y 18 (2)

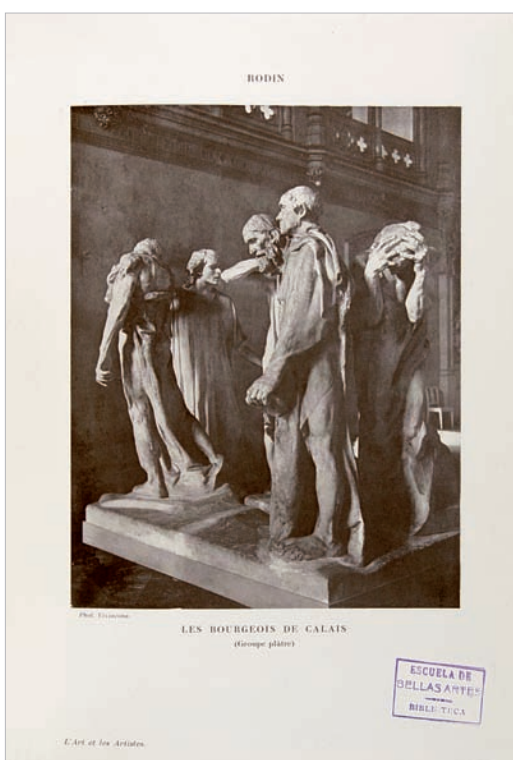
19 Waldemar George: *L'œuvre sculptée de Renoir*; *L'Amour de l'Art* n° 11 1924, p.329-336, 17 ilustr., p. 330-332

cometido redentor, el propio Maillol, su escultor de referencia que antes de hacerse escultor ya era un estimable pintor y artista del tapiz, nunca pareció interesarse por la materia y, hasta su vejez, apenas por el toque. En cualquier caso, la opinión manifestada por Waldemar George y otros no soportó el paso del tiempo y tras un proceso judicial que ha quedado como precedente citado para este tipo de litigios, la familia Guino obtuvo el reconocimiento por parte de un tribunal francés de la co-autoría de todas estas obras antes atribuidas exclusivamente a Renoir; así, desde 1973, se firman Renoir-Guino. Obtuvo también la parte correspondiente sobre la propiedad y derechos de copyright de las copias y originales en yeso. Un interesante asunto que habla de la consideración moderna, actual queremos decir, del arte escultórico como implicación no solo mental sino también física y personal sobre la materia que ha dado forma a la obra, de modo similar a como sucede en las artes bidimensionales. Y con todo, cuando vemos estas obras debemos darle la razón al célebre crítico pues, efectivamente, Renoir está plenamente en ellas, mientras el carácter profundamente ornamental del trabajo personal de Guino dio lugar a una obra de muy limitado interés artístico.

Quedaría en este breve repaso por precedentes aún activos en la escultura y las revistas de entreguerras, que finalmente se ha centrado en producciones de algún modo vinculadas con lo que en la época se consideró como impresionismo escultórico, el que tal vez fuera el único escultor merecedor de esa calificación de impresionista, Medardo Rosso (Torino 1858 - Milano 1928), al menos porque él mismo la asumía para sí expresamente, el único que investigó la fugacidad de la visión y la consiguiente confusión de los límites entre espacio externo y volumen acotado. Sin embargo, Medardo Rosso, a pesar de su gran vinculación con París donde vivió y su obra gozó durante veinte años de popularidad, para después dejar de interesar poco antes del comienzo de la guerra, queda totalmente al margen de los comentarios de la crítica y de las revistas de la ciudad en el período estudiado. Ningún artículo, imagen u otro formato de comentario se le dedica durante el período de entreguerras en las revistas documentadas para este estudio.



Grande Danseuse de Degas, L'Art et les Artistes 1935, Ref. en nota 13, p. fuera de texto.



Les bourgeois de Calais de Rodin, L'Art et les Artistes 1932, Ref. en nota 5, p. fuera de texto.

7. II. LA VUELTA AL IDEAL. LA GENERACIÓN INTERMEDIA: BERNARD, BOURDELLE, MAILLOL.

CAPITULO 7. Las figuraciones modernas.

7. II. LA VUELTA AL IDEAL. LA GENERACIÓN INTERMEDIA: BERNARD, BOURDELLE, MAILLOL.

Presencia y culminación de algunos maestros de preguerra.

7. II. 1. Los extremos de la renovación postrodiniana.

Joseph Bernard.-

Un parisino nacido en Viena.; Bernard a través de Paul Fierens.; El clasicismo francés redivivo.; Waldemar George: Bernard y la renovación de la figuración moderna.

Antoine Bourdelle.-

El amigo y discípulo de Rodin.; 1920: El primer gran artículo antológico.; El relieve de la Ópera de Marsella.; Bourdelle entre los grandes contemporáneos.; Reconocimientos y homenajes.; La dimensión pedagógica.; La gran exposición conmemorativa de las *Tuileries*.; Distanciamiento de la crítica moderna.

7. II. 2. Aristide Maillol.

Reinterpretando -sin hipotecas- la tradición escultórica.-

El escultor que podía ser moderno.; La escultura como elección.

La mimesis al servicio de la forma pura.-

Forma y clasicismo: la crítica de Waldemar George.; Maillol, único figurativo moderno.; Presencia en las revistas del arte moderno avanzado.; El escaso entusiasmo de Christian Zervos.; Bienvenido a *Minonotaure*.

Aceptación unánime del clasicismo de Maillol.-

Presencia en *L'Amour de l'Art*.; Maillol en *Escultores de este tiempo*.; Una modernidad asumible.; Maillol en las publicaciones de tradición.; El artículo antológico de Paul Fierens.; La inactualidad triunfante de Maillol.

Presencia y culminación de algunos maestros de preguerra. Entre los autores de la generación impresionista en que acabamos de detenernos y los que crecieron artísticamente en el período de entreguerras, pueden situarse algunos escultores de fuerte personalidad cuyas propuestas se alejaban tanto de la renovación representada por Rodin, algunos de cuyos aspectos asumió rápidamente la academia para sí, como de la tradición raptada por el arte oficial que llenaba las salas Musée de Luxembourg. En ese sentido, aunque también en el estrictamente cronológico, hablamos de generación intermedia. Hacia 1918, cuando acaba el primer enfrentamiento bélico, el arte y la fama de Maillol, Bourdelle y Bernard están perfectamente asentadas, sus obras son conocidas y muy requeridas en toda Europa, es impensable una colección prestigiosa de arte moderno sin obras de Maillol entre sus piezas, la obra monumental y ornamental de Bourdelle será requerida por grandes teatros y por estados extranjeros, en cuanto a Joseph Bernard, con una fama más discreta, como el carácter de su obra, fue considerado en Francia un maestro incuestionable. No son, por lo tanto, representantes de un arte surgido en el período aquí tratado, durante entreguerras continúan su obra y aunque ciertamente realizan algunas de sus obras definitivas, tanto desde el punto de vista de su desarrollo artístico como de la influencia que pudieran ejercer en la generación ya propiamente de entreguerras, lo más importante, la definición de su aportación artística, había sido hecho previamente. Es inevitable, sin embargo, dar cabida en alguna medida a estos autores que justamente durante este período alcanzan su plena madurez artística y la más amplia difusión e influencia, manteniendo durante todos aquellos años, incluso tras su muerte, una extraordinaria presencia en los medios y publicaciones artísticas de la época. Los artículos, comentarios e imágenes dedicados a Maillol y a Bourdelle son tantos y a veces tan extensos que no podrán ser analizados como merecieran por su interés específico; su utilización y

comentario aquí estará en relación directa con su vinculación crítica al devenir escultórico del presente, por ejemplo en la vuelta a los ideales de medida y plenitud clásicos que convierten, según buena parte de la crítica avanzada, a Maillol, su principal artífice, en el único escultor figurativo –también en entreguerras- merecedor del calificativo de moderno.

Por otra parte, la necesaria presentación de estos artistas no permite agrupamientos pues no responden a ninguna escuela o tendencia, y en realidad no pueden ser más distantes entre sí. Se trata de tres individualidades absolutas que se destacan enormemente sobre sus colegas generacionales hasta el punto de oscurecerlos casi completamente. Responden, cada uno de un modo diverso, a la tradición inmediata con obras sumamente originales y personales que coinciden, sin embargo, en su búsqueda de nuevos referentes tradicionales, ajenos tanto a la academia como a Rodin, pertenecientes a otras épocas y geografías. La generación siguiente, más propiamente de entreguerras, tiene en ellos gran parte del camino hacia la renovación de las figuraciones modernas recorrido y tal vez por ello serán tantos y tan prolíficos, pero ninguno se destaca de su entorno generacional en el grado que lo hicieran sus tres mayores.

7. II. 1. Los extremos de la renovación postrodiniana.

Joseph Bernard.

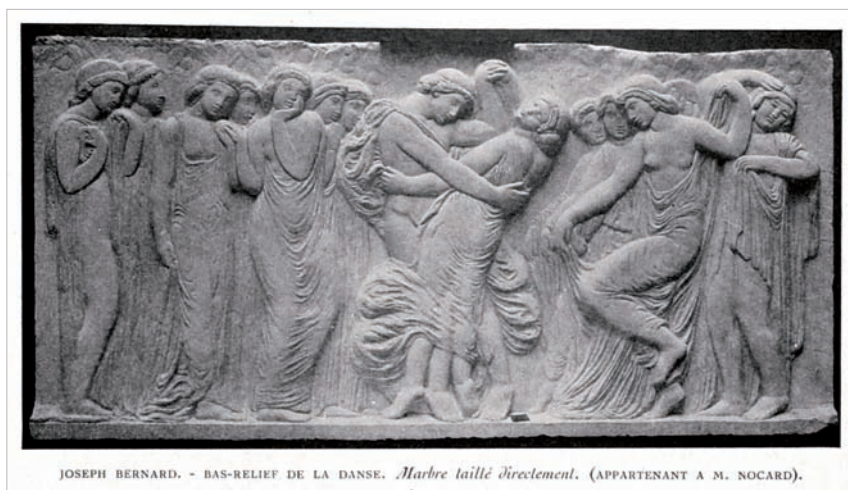
Un parisino nacido en Viena. El más joven y menos conocido de estos tres artistas que hemos agrupado como “generación intermedia” es Joseph Bernard (Viena 1866 – París 1931). Bernard, a pesar de haber sido durante varios años asistente del maestro de Meudon, sustituye muy tempranamente el pathos rodiniano por el gusto refinado de las formas rítmicas y luminosas de la tradición clasicista francesa, es además, el pionero moderno de la recuperación de la talla directa que después tendría tan gran desarrollo. Todo ello, y a pesar de ser un escultor hoy algo olvidado²⁰, le convierte, en un precursor de la vuelta a las formas simplificadas y los volúmenes plenos y de articulación constructiva, que caracterizará a la escultura figurativa moderna; precursor de forma simultánea, aunque menos decidida y consciente, que Maillol. Nacido en Viena e hijo de un tallista en piedra –siempre la escultura y el oficio desde la cuna-, se traslada aún niño a Lyon donde comienza sus estudios artísticos continuados posteriormente en la *École des Beaux-Arts* de París es, por lo tanto, un escultor educado en Francia, su país de adopción y donde desarrolla completamente su vida. Centrémonos en el lugar que se le otorga a Bernard



Joseph Bernard. Fotografía aparecida en *L'Art et les Artistes* 1932, p. 175, con motivo de la exposición retrospectiva celebrada tras su muerte en L'Orangerie.

²⁰ Hasta el punto de que ya en 1960 su nombre carece de entrada en el diccionario de la escultura moderna de Hazan. Fernand Hazan (ed.): *Dictionnaire de la sculpture moderne*; Fernand Hazan, París 1960

desde la posguerra, cuando aún le quedaban más de diez años de actividad, conviene reparar en algunos artículos monográficos que se le dedican a comienzos de los años veinte. *L'Art et les Artistes* que ya había dedicado un monográfico a este artista en 1911, consagra su nombre en 1923 con una amplia colaboración del prestigioso crítico Paul Fierens quien coincide con otros comentaristas en destacar el carácter discreto y amable del artista, al tiempo que la rara perfección de sus figuras.



a) Joseph Bernard en *L'Art et les Artistes* 1923, Ref. en nota 21. 1ª página del artículo con *La Danse* y *Pureté*; b) *La Danse* encabezando el artículo de *L'Amour* de *l'Art* 1922, Ref. en nota 30.

Razón y tranquila sensibilidad. Se destaca, efectivamente, el ambiente calmado y recogido que rodea al artista, lo lejos que está, igual que su obra, del tumulto y la exclamación. “No aplaudamos, mejor escuchar, dejar operar el encanto. (...) La razón se encuentra satisfecha, la sensibilidad no le anda a la zaga. Respiramos bien ante estos pechos que respiran. (...) Ninguna contrariedad, ninguna molestia; pero la emoción se comunica fácilmente, irradia comparable a la música, a la luz, nos envuelve y conquista pacíficamente.”²¹ Estas apreciaciones tan subjetivas referidas al entorno vital y al carácter de la actividad de Bernard, expresan muy bien el espíritu tranquilo y profundamente amable de su obra. El escultor es tratado a lo largo de todo el artículo como un maestro que ofrece su alto ejemplo tanto con su vida como con su obra, plenamente equivalentes en su carácter discreto y armonioso, sin embargo, antes, durante su formación eligió caminos renovadores adquiriendo, se dice, fama de *libertario* y *revoltoso* frente a las imposiciones de la École; elige como harían Bourdelle o Maillol, modelos distintos de los de la tradición estipulada por la academia: “A sus ojos, lo clásico no se circunscribía en absoluto a algunas fronteras o fechas. Las obras maestras del oriente, aquellas de épocas catalogadas como arcaicas o primitivas, le parecían dignas de respeto al mismo título que los modelos consagrados. (...) Joseph Bernard toma prestado de la antigüedad diversos temas y la consulta como un repertorio, un diccionario de rimas.”²² Sin entrar en polémicas sobre su relación con la herencia rodiniana o con la inspiración también arcaizante de un Bourdelle, su perfecto coetáneo, el crítico afianza su visión de la obra de Bernard como un recorrido hacia un estilo de simplificación y predominio de los valores plásticos más allá de epítetos como clásico o moderno: “No obedece sino a las exigencias de la plástica pura, sin preocuparse de ser clásico o moderno, y crea una obra que lleva en sí misma su razón de ser y su meta. Homenaje desinteresado a la menos equívoca belleza”²³ Esta plástica pura expresada mediante un evidente clasicismo, relaciona el espíritu implícito en la obra madura de Bernard con las propuestas coetáneas de Maillol, sin embargo, el nombre del artista nabi no es ni tan siquiera citado por Fierens con lo que se pierde lo que podría haber constituido un muy interesante debate estético, la razón, sin duda, estriba en que la enorme fama de Maillol ya no aceptaba comparaciones en un terreno, el del clasicismo moderno que solo a él pertenecía.

21 Paul Fierens: *Le sculpteur Joseph Bernard; L'Art et les artistes* nº 42 diciembre 1923, pp. 98 – 106, 12 ilustr., p. 98-100

22 Ibidem, p. 100-101

23 Ibidem, p. 102

Pero hay también debilidades que afectan al trabajo del escultor vienés, debilidades que explican la escasa consideración de la crítica moderna posterior hacia su obra y que, aunque muy discretamente, señala el crítico, justificándolas como errores de juventud y aprendizaje que su obra madura rectifica completamente. Así, se destaca la indudable vena decorativa de algún relieve antiguo “*Hay en el bajo relieve (habla de *Fête des Pampres*, cuyo año de realización no ha podido precisarse pero es anterior a 1911) una pasión profana, un punto de manierismo, alguna prolijidad y, para la parte decorativa, ciertos trazos que recuerdan los malos días del ‘modern style’*”²⁴ Aunque de inmediato Fierens parece disculparte por la dureza del ataque —el *modern style* representaba lo estéticamente más inaceptable para un moderno, por eso lo reivindica Dalí en los años 30-, su descripción es justa y constituye una buena aproximación a rasgos de estilo y gusto característicos no solo de ciertas obras primeras sino del conjunto de la obra de Joseph Bernard. Así, lo expresado por Fierens respecto al relieve *Fête des Pampres* puede muy bien predicarse de una de sus obras más celebradas, el bajo relieve labrado en mármol *La Danse* (1912-1913), obra que encabeza este y otros artículos sobre el escultor y que fue moldeada muchas veces a petición de arquitectos y decoradores tras convertirse en una de las obras escultóricas más célebres de la primera mitad de los años veinte y, con más de diez años de retraso sobre su realización en talla directa sobre mármol, en una de las obras de mayor éxito en la Exposición de 1925, donde fue adaptada al Pabellón Ruhlmann, *Hôtel du Collectionneur*²⁵. También de los delicados ritmos ornamentales de sus esbeltas figuras y pequeños grupos en bronce (*Femme à l'enfant*, *Danseuses*, *Jeune fille à la draperie*, etc) dominados por una complacencia graciosa y amable que no oscurece su alta calidad escultórica y formal.



Joseph Bernard y sus características figuras femeninas en *L'Art et les Artistes* 1923, Ref. en nota 21, p. 101.

El clasicismo francés redivivo. Muchas de estas obras reproducidas en el artículo de Fierens y hoy custodiadas en el *Musée d'Orsay* en París se sitúan, efectivamente, en terrenos limítrofes con los propios de la escultura aplicada y producida directamente con fines decorativos asociados a la arquitectura de interior o exterior²⁶, pero más por su carácter amable y completamente desprovisto de tensiones dramáticas temáticas o plásticas -algo que justamente define el sentido poético de la obra de Bernard- que por debilidades o sistematizaciones propiamente artísticas. Es en este terreno ambiguo, en el que cierto exceso de amabilidad de la obra produce rechazo en el espectador actual, que la relega así, peyorativamente, al campo de la despreocupación

ornamental; donde justamente, pero sin calificación negativa, situaba la crítica de la época la obra del escultor. Una obra, en cualquier caso, de un estilo inconfundible y de una sensibilidad plástica y temática perfectamente definida y consciente hasta en sus desarrollos estilísticos más manieristas. Pero lo que hoy se

²⁴ *Ibidem*, p. 102

²⁵ Sobre el *Hôtel du Collectionneur* se trató en el Capítulo 5; *Los géneros decorativos y el ornato arquitectónico*. ENVIAR

²⁶ Pueden, efectivamente, hallarse a menudo en artículos sobre decoración, imágenes de conjuntos de interior donde aparecen piezas de Bernard, de Guénot o de otros escultores de estética amable.

interpreta como afectación y debilidad artística y de carácter, en la época se leía como la elección decidida de la vía francesa; de la gracia y el sentido galante y vivaz de la belleza, unido a la concisión, la síntesis y la claridad formal. Así, Fierens, por encima de cualquier atisbo manierista o reminiscencia *modern style*, destaca en el escultor esas cualidades tan repetidas por críticos e historiadores y tan pretendidamente francesas, y lo compara con el máximo artífice del alma artística y clásica francesa, con Nicolas Poussin, incluso con su equivalente literario, Jean Racine. Por esta razón *“se puede, sin jugar con las palabras, declarar que Joseph Bernard es un clásico. No lo es quien quiere, mucho menos quien lo piensa o se glorifica públicamente ;”*



Joseph Bernard, Tête à l'aigrette (Cabeza con penacho), granito negro, Ref. en nota 21, p. 104.

Si el carácter clásico del arte de Bernard es su gran cualidad estética, su temprano interés y su maestría en el arte de la talla directa define el espíritu de su obra²⁷. Además de poseer lo que no puede improvisarse a voluntad, el alma clásica, domina todos los resortes del oficio como consumado tallista y conoce la materia, así su obra, afirma el crítico, nunca es fría como las alegorías seudo clásicas de la academia o las sistematizaciones geometrizaras -clara alusión a los “modernistas”-; su equilibrio entre vida e idea es real y pasa por su implicación en la labra y los materiales: *“Esas figuras admirablemente vivas, a las que el escultor ahorra sin embargo la desgracia de parecerse hasta en el detalle a la observación que revelan, adquieren una significación profunda, se ofrecen al amor, a la amistad, sin devolver nunca la fría belleza lineal del símbolo y de la alegoría. En otros términos, no son ni charlatanes testimonios, ni secas conclusiones, ni retratos, ni abstracciones geométricas. Humanas —y francesas— encuentran la virtud en el justo medio.”*²⁸ Por último, se destaca su absoluta primacía en la introducción del gusto por la talla directa, y también en esto su templanza y equilibrio naturales que no le

permiten convertir tal actividad en dogma tal y como están haciendo los jóvenes del grupo de talla directa cuyo *“exclusivismo teórico tiene algo de primario y repelente”*. *“Para Joseph Bernard, iniciador de este renacimiento, de este retorno a las sanas prácticas de antaño, el principio de la talla directa no es un dogma, una certitud a priori; es la conclusión de tentativas repetidas y perfeccionadas durante una larga carrera.”*²⁹ Esas tentativas no son gratuitas, el autor señala cómo el artista ha tratado a menudo la misma figura en diversos materiales, bronce, mármol, madera, y en cada nueva materialización hay cosas particulares, hay creación, corrige y completa su punto de vista según las calidades del nuevo material adoptado.

Por lo tanto, el magisterio de Bernard, como su obra, se ejerce desde los dos aspectos destacados en el texto, el poético derivado de su clasicismo francés, y el técnico y ético derivado de sus planteamientos sobre la talla directa y el respeto al bloque. *“Pocos maestros vivos ejercen hoy sobre los destinos de la escultura, una influencia comparable a la de Joseph Bernard.”* concluye Fierens antes de afirmar que su gloria está ya labrada.

Bernard y la renovación de la figuración moderna. Ese magisterio, incluso influencia directa de Bernard sobre la generación propiamente de entreguerras es, sin duda, real y explica parte de las características de la escultura figurativa moderna en Francia, no toda ni todo en ella, debido a Maillol. Explica, en concreto, la persistencia del gusto distendido y amable, de la gracia, de los ritmos corporales vivos al tiempo que

27 *“Ciertamente al tiempo que al poeta hay que honrar al obrero. Es cuando ataca el mármol, la piedra blanda y la madera cuando hace brotar fuentes deliciosas.”* Ibidem, p. 103

28 Ibidem, p. 104

29 Ibidem, p. 105

sintéticos y, por supuesto, de la talla directa de hermosos materiales, características presentes en autores como Auguste Guenot, Anna Bass, Jane Poupelet, etc. También Waldemar George piensa que el papel de Bernard en la recuperación de las metas más altas de la escultura es fundamental. Así lo expresaba en el artículo que le dedicó en *L'Amour de l'Art* casi año y medio antes que el que se acaba de comentar de Paul Fierens, en junio de 1922; el tono de Waldemar George es más directo y su crítica más técnica y concisa al tiempo que más centrada en las condiciones del género escultórico por lo que ha parecido conveniente posponer su comentario al del artículo de Fierens. “Entre los escultores de nuestro tiempo, afirma Waldemar George, herederos de Rodin, a quien se muestran incapaces de seguir (...), Joseph Bernard ocupa el lugar que le confiere su justa comprensión de las leyes orgánicas y normativas de su arte. He aquí un estatuario que, después de Maillol, intenta el primero devolver a la escultura su sentido original de arte estático y espacial”³⁰ La interpretación y alta valoración del trabajo de Bernard hecha en 1923 por Paul Fierens estaba ya trazada en este artículo que aunque encabezado por la misma ilustración de *La Danse* aporta imágenes de obras muy diferentes de las tan características del autor que ilustraban el artículo de *L'Art et les Artistes*, aquí Waldemar George se decanta por un busto en granito de apariencia inacabada y dos grandes imágenes de maquetas en escayola de viva realización. Evita así mostrar ese exceso de prolijidad a que se referirá Fierens, esos acabados pulidos y excesivos que resaltaban las cualidades materiales y decorativas por encima de las puramente plásticas y formales, las únicas que interesan a este crítico moderno vinculado por entonces al espíritu nuevo.



Joseph Bernard: a) Maqueta de *Femme se coiffant*, Ref. en nota 30, p. 174; b) *Athlète*, una de sus últimas obras, Ref. en nota 34.

El papel que Waldemar George otorga a Joseph Bernard en la cita anterior es extraordinariamente relevante para la escultura moderna. Su argumentación en ese sentido queda reforzada si se piensa en la importancia concedida en la época a la superación de las tendencias genéricamente llamadas impresionistas como condición para recuperar un sentido monumental de la escultura: “Semejante esfuerzo (*devolver a la escultura su sentido original de arte estático y espacial*) era necesario desde que el impresionismo, es decir el sometimiento de la forma a los efectos de iluminación, había modificado la significación del arte escultórico”³¹, de nuevo una alusión a la paradójica herencia de Rodin, por una parte el gran escultor moderno sin parangón posible, por otra una influencia que devenía nefasta y antiescultórica a través de lecturas espurias de su herencia. Pero Waldemar George admira el arte

de Rodin y para exculparle de los estragos que su ejemplo hubiera podido fomentar recientemente, lo sustrae del presente moderno, incluso de su tiempo de impresionismo, situándolo en una historia protectora. Para ello hace una interesante interpretación de la escultura barroca con el fin de introducir a Rodin dentro de la tradición de Bernini o Puget antes que en el impresionismo del que tanto desconfía

30 Waldemar George: *Joseph Bernard*, *L'Amour de l'Art* nº 6 1922, pp. 173-175, p. 173

31 *Ibidem*, p. 173

para la escultura. Tras definir la escultura barroca como síntesis de antítesis, como aleación desigual de realidad y lirismo, conciliación de lo irreconciliable que genera un arte trascendente, afirma: *“Las obras de Rude y las obras de Rodin, visiones despojadas de la atracción decorativa que caracteriza los monumentos barrocos, se reencuentran sin embargo con ellos y devienen sus iguales, tanto por su factura como por la fogosidad de su construcción.”*³²

Joseph Bernard supone una contestación a las interpretaciones en clave impresionista de la escultura; había que rescatarla de los efectos de iluminación derivados, afirma el crítico, del posimpresionismo bajo el aspecto del simbolismo, y otros ensayos posteriores que convierten el efecto en dogma. Efectos apropiados para la pintura, pero no para un arte basado en las formas. *“Bernard no se preocupa de otra cosa que de animar los planos en la luz, vincularlos estrechamente y ordenar los diversos engranajes de ese organismo complejo que es el cuerpo humano. (...) Volúmenes esféricos, superficies, unidad, bloques humanizados. Una impresión de encanto, hollado de gravedad, de esplendor tranquilo y de noble abundancia, emana de esas bacantes de rostros plácidos y cuerpos tratados como fustes de columnas.”* Sin utilizar explícitamente el término clásico, el crítico, sin embargo, parafrasea a Winkelman e insiste en el carácter hierático al tiempo que idealizado de su lenguaje escultórico, en su tratamiento cerrado de la composición que denota siempre una estructura clara y reconocible. Tras destacar brevemente y en términos similares a los utilizados por Fierens el interés del escultor por la talla directa pero también su moderación ante lo que no tiene sino una importancia técnica por mucho que algunos jóvenes quieran extrapolar sus virtudes, Waldemar Georges concluye: *“Con los ojos vueltos hacia el helenismo, aún delicadeza y sobriedad. Alejada por un tiempo de los dominios que le son propios, la escultura recupera con Joseph Bernard su antiguo ámbito. Vuelve a ser un arte exclusivamente formal. Recupera maravillosamente su papel inicial. Representa una de las caras más placenteras y más personales del genio francés: la de la gracia.”*³³



Joseph Bernard, *Danseuses*, Ref. en nota 21, p. 100

Aunque los dos artículos comentados constituyen las apariciones más destacadas de Joseph Bernard en las revistas del período, su presencia en reseñas o comentarios al paso de artículos genéricos, son frecuentes así como la aparición de ilustraciones de sus obras, sobre todo en los años veinte. Sin embargo, durante la siguiente década esta presencia disminuye, el gusto por el desnudo heroico que se está imponiendo relega la gracia y elegancia frágil del escultor y pareciera que quien hacía pocos años fuera reconocido como un maestro generacional, entraba en un acelerado proceso de olvido. Así se manifiesta muy claramente en la muy escasa repercusión conmemorativa tras su muerte en 1931. A pesar de haber buena ocasión para ello, pues Louis Hautecoeur, conservador del Musée de Luxembourg, organiza en 1932 una gran exposición retrospectiva del escultor en L'Orangerie, ni *L'Amour de l'Art*, ni *L'Art et les Artistes* se ocupan del evento más allá de reseñas, ni le homenajean con artículos como sí hicieran, y con gran extensión, a la muerte de Bourdelle. Tan solo, entre lo consultado, *Art et Décoration* dedica una página completa a la exposición Bernard organizada por Hautecoeur, página que no deja de ser un amplia reseña sin compromiso crítico³⁴. La posteridad ha sido tal vez aún más estricta con su recuerdo.

32 Ibidem, p. 174

33 Ibidem, p. 175

34 F.S.: *Exposition rétrospective Joseph Bernard*; **Art et Décoration** marzo 1932, Les échos d'art, p. V, 1 ilustr.

Antoine Bourdelle.

Amigo y discípulo de Rodin. En el diccionario de escultores editado por Fernand Hazan en 1960³⁵ Joseph Bernard carece de entrada. Por el contrario Bourdelle es presentado a lo largo de varias páginas por quien ya fuera un reconocido crítico en entreguerras, Raymond Cogniat. Incluso en el aún más modernistamente selectivo *Escultura de este siglo. Diccionario de escultura moderna*, del gran promotor de revistas Michel Seuphor³⁶, se le ofrece a Bourdelle un lugar junto a Lehmbruck y Modigliani; y esto cuando ni tan siquiera Maillol supera los estrictos filtros modernos establecidos para su diccionario por este crítico vinculado a los grupos abstractos. Emile-Antoine Bourdelle (Montauban 1861 – Le Vésinet 1929) proviene familiarmente, como tantos escultores, de los oficios, hijo de un ebanista y sobrino de un cantero, el propio escultor declaró conocer el sentido arquitectónico de su futura concepción de la escultura y el respeto por los materiales y el oficio, desde sus orígenes familiares. Comienza sus estudios artísticos en la escuelas de bellas artes de Toulouse y posteriormente en la superior de París, en los talleres del célebre Falguière y de Dalou, comienza después el período más conocido de su formación, si así se puede llamar pues Bourdelle había desarrollado ya una marcada personalidad artística, es el correspondiente a los largos años en que fue práctico de Rodin, maestro que siempre admiró el arte de su destacado colaborador. Su actividad docente desde la afamada academia de la Grande Chaumière ha sido destacada a menudo, contando entre sus discípulos a artistas como Matisse, Giacometti o Germaine Richier, de sus conversaciones, correcciones y charlas que ocasionalmente daba a sus alumnos en el taller de la Chaumière se han conservado transcripciones que permiten conocer detalladamente las opiniones del maestro sobre arte y escultura. Sin insistir más en datos biográficos de un escultor que ha mantenido su fama -aunque ni mucho menos al altísimo nivel que llegó a alcanzar hacia el final de su carrera-, y del que, por lo tanto, puede hallarse fácilmente información, pasemos a la visión que de su obra tuvo la crítica de entreguerras.



Antoine Bourdelle trabajando en su *Vierge de l'Hartmannsweilerhoff*, página de La Revue de l'Art ancienne et moderne 1929.

Hacia 1920 Bourdelle había realizado ya buena parte de las obras que le habrían de dar fama, muchas de las consideradas maestras, sin embargo, sus grandes encargos provenían más de otros países que de la propia Francia donde su reconocimiento con ser grande no acababa de tener una sanción oficial vía exposiciones o encargos públicos. Probablemente la sombra de su gran maestro Rodin, los largos años colaboración y de amistad e, indudablemente, la enorme influencia estética que ejerció sobre él -al menos hasta 1902 año en que Bourdelle finaliza la larga realización de su primer monumento, *Cuirassiers de*

³⁵ Fernand Hazan (ed.): *Dictionnaire de la sculpture moderne*; Fernand Hazan, París 1960

³⁶ Michel Seuphor: *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*; Editions du Griffon, Neuchatel/Suisse 1959

la *Garde de 1870* para su ciudad natal- ocultase la originalidad de Bourdelle y esto explique el evidente retraso en la valoración de su obra. Con este argumento comienza precisamente el primer gran artículo que le dedica una revista de arte ya en 1920 cuando Bourdelle gozaba de un sólido prestigio internacional que paradójicamente no tenía un justo correlato en Francia.

1920: El primer gran artículo antológico. Paul Vitry, importante crítico a comienzos de la década de quien ya hemos comentado algún artículo, describe este panorama señalando que hasta ese momento la única obra de gran dimensión pública encargada a Bourdelle fue su decoración de bajos relieves y frescos para el *Théâtre des Champs-Élysées* (1913) de Auguste Perret -importante trabajo ya destacado en otras partes de este estudio-, fue también la obra que realmente le dio a conocer más allá de los ambientes artísticos. “Pero fuera de este conjunto, comentado aquí mismo en 1913 por J. L. Vaudoyer, afirma Vitry, nuestras revistas no han registrado sino el pasaje sucesivo, en el tumulto de los salones, de bastantes numerosos fragmentos sin relación aparente, (...) El *Luxembourg* le ha sido hasta aquí poco acogedor, como el *Petit Palais*; es en provincias, un marco por otra parte poco apropiado para valorarle, en Montauban, donde hay que ir a buscar su primer gran monumento, el de los *Défenseurs*, y es sobre todo en el extranjero donde se han desarrollado algunos episodios capitales como su *Centaure mourant*.”³⁷ Es efectivamente del extranjero, de Argentina y Polonia, de donde proviene el encargo de dos de sus más ambiciosos monumentos, en los que aún está trabajando cuando se publica este artículo y cuyos fragmentos se irán presentando en los salones sucesivos. Como en el *Salon des Tuileries* de 1923 donde, según muestra la gran imagen con que *L'Amour de l'Art* encabeza su crónica de los salones, la sección de escultura está completamente dominada por una instalación a ras del suelo del monumento ecuestre del General Alvear encargado por Argentina, flanqueado por sus cuatro grandes figuras alegóricas. Waldemar George que firma esta crónica dedica a esta obra la mayor parte de su comentario sobre la escultura, siempre en términos muy elogiosos y algo sorprendentes viniendo de alguien tan implicado en ese justo momento con las tesis del purismo y los artistas cubistas: “Antoine Bourdelle expone por vez primera el monumento ecuestre fundido de Alvear (...) Esta obra de un estilo monumental, se sitúa orgulllosamente en el espacio. (...) Hay que insistir en el tratamiento audaz de los menores accesorios que adquieren en este conjunto una importancia verdaderamente inusitada. (...) La valoración de los rasgos de la cara: de la boca, la nariz y sobre todo los ojos, es tan sabia que los rasgos conservan a pesar de la distancia, la agudeza y la bella precisión de las medallas antiguas o prerrenacentistas.”³⁸

Paul Vitry continúa en su amplio y profusamente ilustrado artículo -con excelentes imágenes de la producción bourdelleriana, incluido ya el monumento a Alvear- desgranando las obras previas a los primeros años del siglo, destacando aquí y allá el espíritu y la influencia, sobre todo, de Rodin, pero

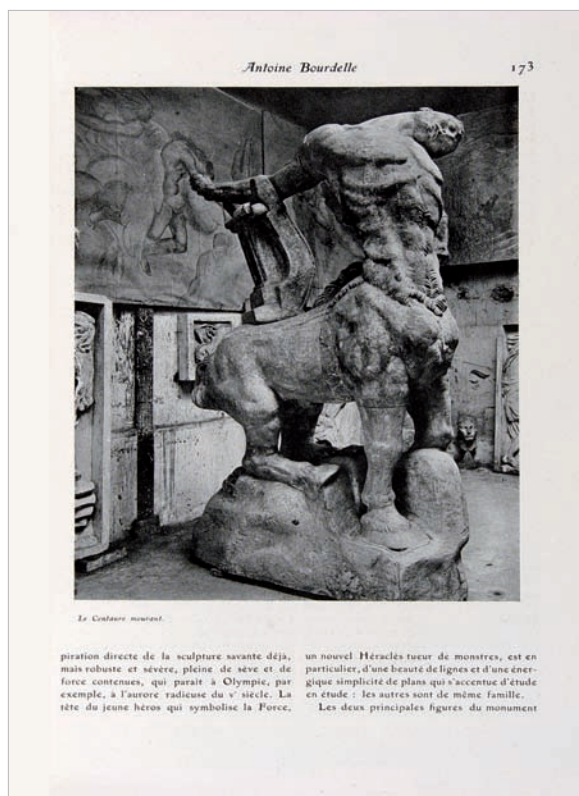


Antoine Bourdelle, el primer gran artículo. *Art et Décoration* 1920, Ref. en nota 37. 1ª página y p. 165 con un fragmento del *Monument de Mickiewicz*.

37 Paul Vitry: *Antoine Bourdelle*; *Art et Décoration* nº 228 diciembre 1920, p. 161-176, 21 ilustr., p. 161

38 Waldemar Georges: *Les salons de peinture*; *L'Amour de l'Art* nº 4 1923, pp.447-556, 4 ilustr. de escultura, p. 556

también de maestros de un pasado relativamente reciente como Rude o Carpeaux: las versiones de la máscara de Beethoven, máscaras femeninas, relieves, bustos, figuras y, particularmente, el ya citado monumento a la Defensa de 1870. Es tras la finalización de este monumento donde diversos críticos de la época sitúan con justicia el final de una larga etapa dominada por la influencia de Rodin y el comienzo de su obra de madurez: *“La veneración por Rodin, y la amistad, persistían aún. Pero Bourdelle comenzaba a desprenderse de la influencia exclusiva del maestro: Rodin proclamó toda su vida su apego a las lecciones de los griegos y de los góticos; a decir verdad, su arte tan profundamente humano, tan apasionadamente movido, tan amante de modelados sutiles y planos multiplicados, tan excesivo, en ocasiones, en la deformación voluntaria de gestos y siluetas, el arte de Rodin, en una palabra, apenas participa de la serenidad y el carácter verdadero de los unos o los otros. Bourdelle, siguiendo más exactamente sus modelos, o al menos aplicándose más dócilmente a penetrar su espíritu, iría a caminar por una vía muy diferente y a encontrar nuevos resultados.”*³⁹ El crítico introduce así la especificidad estilística y temática de la madurez del escultor, la peculiar relación que establece con *griegos* y *góticos* y los términos de su lectura de estas referencias voluntariamente elegidas tanto desde el punto de vista de la inspiración plástica como de la temático/literaria y simbólica. La inclinación de Bourdelle por estos períodos en una versión arcaizante ajena a virtuosismos y a ritmos complejos, y centrada, por el contrario, en la firmeza arquitectónica de la estructura dinámica y la intensa sobriedad de la expresión, le liberará finalmente de la sensible piel rodiniana. Puede así crear sus robustos iconos, arquetipos al servicio de representaciones cargadas de simbolismo como las poderosas figuras -la libertad, la fuerza, la elocuencia y la victoria-, que flanquean al *General Alvear*, como el *Eraklés* arquero de 1909, *Sapho* o el *Centaure mourant* de 1914, obras todas ellas que reflejan su visión del arte como trascendencia y su vía arcaizante como búsqueda de revelaciones últimas, más que de ideales estéticos y formales. *“Cada síntesis arcaica, afirmaba el escultor hacia 1910, es un enemigo nato de la mentira, de todo trompe l’oeil que transforma piedras en cadáveres. Lo arcaico no es ni ingenuo ni pasado de moda. Es el arte que ha penetrado y se ha identificado con el universo, el más eterno y el más humano a la vez.”*⁴⁰



Antoine Bourdelle en Art et Décoration 1920, Ref. en nota 37, p. 173, *Le Centaure mourant*, 1914.

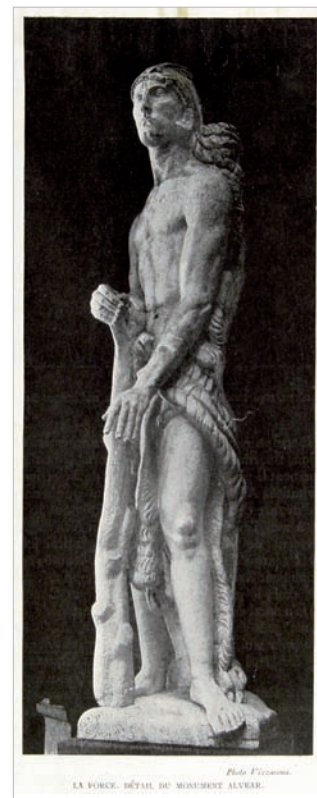
La rudeza que en ocasiones alcanza la síntesis bourdelleriana, lo agreste de sus arquitecturas compositivas, de sus afilados ropajes y anatomías, de sus planos amplios y fuertemente texturados, fue relacionado siempre con un sentido arcaico de la escultura pero de un arcaísmo más espiritual que formal, en el que interesa lo primigenio de la forma y de la expresión, del espíritu supuestamente puro y aún carente de refinamientos técnicos y retóricos, ajeno a la búsqueda de ideales armónicos que se alejan de la vida. El arcaísmo de Bourdelle fue, pues, tachado en ocasiones de bárbaro y gratuitamente agresivo, también de literario y de expresionista, por quienes entendían la recuperación de las virtudes arcaicas como una vuelta a las armonías simplificadas interpretadas en un sentido profundamente clasicista de los momentos preclásicos de Grecia, de la escultura egipcia, india o del extremo oriente. Para estos, que se hacían eco de la auténtica *renovatio* clasicista que estaba acaeciendo en la escultura francesa desde que se renunciase expresamente a la herencia tanto de la academia como de Rodin, teniendo a Maillol

39 Paul Vitry: *Antoine Bourdelle*; *Art et Décoration*, N° 228, diciembre 1920, p. 161–176, 21 ilustr., pp. 167-168

40 Robert Goldwater, Marco Treves: *El arte visto por los artistas*; Seix Barral, Barcelona 1953, p. 307



Antoine Bourdelle. Monument du général Alvear en el Salon des Tuileries de 1923, Ref. en nota 38, p. 547. A la derecha, una de las figuras alegóricas: *La force*, Ref. en nota 37, p. 169.



como estandarte, la síntesis basada en la recuperación de momentos especialmente puros del arte escultórico como el del preclásico griego, debía servir para recuperar la serenidad del hieratismo, recuperar una moderación de la expresión, del dinamismo y del naturalismo, que dejase actuar exclusivamente a los valores formales, que diera lugar a una belleza nuevamente ideal y abstraída. Así, para los críticos situados más a la derecha estética, el arcaísmo bourdelleriano podía presentarse como peligrosamente equivalente a los primitivismos expresionistas de los artistas alemanes o de obras escultóricas basadas en culturas tribales como las influyentes tallas en madera haitianas de Gauguin o, más tarde, las piedras de Modigliani, Derain, etc., pero es justamente este atrevimiento, pionero en fechas, el que permitió a muchas mentalidades modernas admirar, al menos, algunos de los aspectos del arte de Bourdelle más allá de sus dejes simbolistas y excesos literarios y declamatorios. Michel Seuphor expresa muy bien este sentimiento crítico de la modernidad hacia Bourdelle y acierta al calificarlo de romántico pues el carácter moderno de su lenguaje y factura escultórica, tan opuesta a las tradiciones inmediatas, entra de algún modo en contradicción con el espíritu que anima su obra, espíritu trascendente y místico, completamente ajeno a la vida moderna, de un romanticismo heroico algo histriónico y muy teatral: “*Un hombre dotado de alma (probablemente demasiada), un soñador del pasado, ese fue Antoine Bourdelle. Soñó Grecia, el espíritu de la Edad Media; soñó la Edad Media con la cabeza llena de romanticismo. Al insistir creó un estilo Bourdelle que no carece de grandeza, incluso si en ocasiones es tenso, si el símbolo y la alegoría están demasiado solicitados.*”⁴¹

Vitry, no obstante, cree que el epíteto de arcaico que asume para sí el propio Bourdelle, no le conviene al maestro y tras comentar muchas de sus obras, cierra su artículo con una reflexión sobre el significado de las inspiraciones del pasado presentes en el trabajo del escultor, mediante la cual quiere sustraer al artista de lo que parece considerar una moda a la que, efectivamente, se aplican por aquellos años artistas de muy diversas tendencias; en Bourdelle, las simplificaciones, la tendencia a la síntesis, obedecería y es consecuencia exclusivamente de su visión siempre monumental de la escultura: “*Hemos evitado servirnos de esta palabra (arcaísmo) para caracterizar el esfuerzo de Bourdelle. Sería en nuestra opinión completamente inadecuada para designar esa clase de simplicidad robusta y de estilización monumental voluntaria, que hemos remarcado en sus obras inspiradas en lo antiguo. El arte arcaizante, es un arte facticio y muerto, un divertimento intelectual de decadentes y diletantes. El arte de Bourdelle es y será joven, vivo y fuerte.*”⁴²

41 Michel Seuphor: *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*; Editions du Griffon, Neuchatel/Suisse 1959, p. 45

42 Paul Vitry: *Antoine Bourdelle*; Art et Décoration n° 228 diciembre 1920, p. 161–176, 21 ilustr., p. 176



Antoine Bourdelle y el relieve. a) Metopa del Théâtre des Champs-Élysées, 1913. En el nº dedicado a Bourdelle por *L'Amour de l'Art* en enero de 1930, p. 52; b) Relieves de la Ópera de Marsella, Ref. en nota 43. Motivo central expuesto en el Salon des Tuileries en 1924; en la 1ª página del artículo.

El relieve de la Ópera de Marsella. Tras este primer gran artículo dedicado a Bourdelle, y al margen de las habituales alusiones a sus envíos a los salones como la ya comentada de 1923, no son demasiadas las ocasiones en que el ya consagrado maestro viene a las páginas de las revistas. Con ocasión de la finalización del gran relieve destinado a la Opéra de Marseille, expuesto en el Salon des Tuileries de 1924, Waldemar George le dedica un texto en el que de nuevo se ponen de manifiesto las relecturas de la antigüedad bourdellerianas, en este caso el crítico cita el ejemplo asirio pero también el griego y el egipcio. El director por esos años de *L'Amour de l'Art*, que nunca le dedicó un gran artículo a Bourdelle, siempre mantuvo una actitud precavida hacia el escultor. Precaución manifestada en los halagos, que nunca están dirigidos a situar su obra entre la de los maestros modernos como sí hace y argumenta cuando habla de Maillol o de Lipchitz, sino a alabar, evitando contextualizaciones, su gran personalidad y maestría; evitando los reparos que, de haber sido consecuente con su posición estética moderna expresada constantemente tanto en abstracto como aplicadamente, en sus comentarios a artistas determinados, debería haber manifestado ante los excesos literarios y simbolistas que afectaban a muchas de sus obras, entre ellas ciertamente estos relieves decorativos y alegóricos para Marsella.

No obstante el crítico afirma que “*El bajo relieve del Teatro de Marsella marca una fecha importante en la historia de la escultura moderna*”⁴³ y a continuación pasa a describir en términos ciertamente elogiosos los pormenores de la obra sin entrar en las valoraciones estéticas de carácter general que caracterizan por lo general su estilo crítico. Tal vez en su conclusión final se vislumbre donde situaría el crítico el trabajo de Bourdelle: “*¿Para qué evocar Delfos, Egina y las sonrientes Niké del Pequeño Museo de la Acrópolis ante este amplio friso, concebido de un modo clásico pero que atravesado en ocasiones por el soplo romántico y ardiente del Monument de Ney y del Chant du Départ? Al escuchar la lección de los antiguos y la lección de Rude, Bourdelle ha creado una obra personal, de alta ambición técnica y estética.*”⁴⁴ La excepcionalidad y fuerte personalidad de la obra del escultor permite al crítico moderno, como le permitía a Seuphor en su cita, asumirla incluso en su pecado romántico antimoderno a condición de no tomar caminos críticos que impliquen su análisis desde una óptica puramente formalista o de integración en los desarrollos artísticos globales contemporáneos. Por ello Bourdelle persistirá más como un segundo Rodin, si es que eso fuera posible, -menos imbuido del gran genio romántico pero tan ambiciosamente heroico como aquel-, que como actor de la escultura moderna al modo de Maillol o más modestamente Bernard.

Bourdelle entre los grandes contemporáneos. Así, Christian Zervos, que decide desde los primeros

43 Waldemar George: *Bourdelle à l'Opéra de Marseille*; *L'Amour de l'Art* nº 5 1924, pp. 139-140, 3 ilustr., p. 139

44 *Ibidem*, p. 140

números de *Cahiers d'Art* que su revista lo va a ser exclusivamente de arte moderno, no da cabida alguna entre sus páginas a Bourdelle. El maestro de Montauban tal vez no sea finalmente quien se revolviera contra su maestro y amigo Rodin, sería, al contrario, más ajustado otorgarle el mérito de ser su único discípulo de genio, incluso, desde algunos puntos de vista, su único continuador; tampoco abre el siglo XX: “*En cualquier caso, era necesario, para que la escultura viva, derribar a Rodin, gigante legendario que obstruye el acceso a siglo XX. Maillol fue David de este Goliath.*”⁴⁵ El artículo de André Levinson al que pertenece esta cita, ampliamente comentado ya desde otros puntos de vista, sí introduce a Bourdelle en el arte contemporáneo, *de este tiempo*, y con todos los honores pues son solo cuatro los elegidos para esta selecta nómina: Maillol, Bourdelle, Despiau y Lipchitz; pero no lo introduce propiamente en el desarrollo moderno de la escultura. Como para Waldemar George, Bourdelle es pura excepcionalidad, más ligado al diálogo permanente con el pasado lejano o el romántico, incluyendo en este a Rodin, que con las rupturas necesarias para abrir nuevas vías al género escultórico. “*Maillol, iniciador ingenuo, rehabilitó la escultura moderna. Antoine Bourdelle reivindicó para ella toda una herencia poco a poco abandonada por impotencia o por desconocimiento, abordó y resolvió los problemas más gigantescos que las más altas épocas jamás llegaron a plantearse. Nacido de Rodin, reemplazó la angustia baudelairienne y el fervor lírico del que hizo la ‘Edad de Bronce’ por el arrebatado de un resonante pathos oratorio*”⁴⁶

La modernidad escultórica para Levinson, como para la mayor parte de crítica avanzada, se hallaba en la profundización de la forma y las condiciones plásticas más específicas de la escultura, sin embargo el crítico caracteriza el arte de Bourdelle como una mirada apasionada al pasado, a múltiples pasados, en lo que puede incluirse dentro de la tradición de los *revivals* románticos⁴⁷ tanto por las elecciones plásticas y temáticas como por ese carácter persistente que muy ajustadamente califica el crítico de *pathos oratorio*, un arte patético y declamatorio más alejado de lo moderno que la muy moderna, al tiempo que aún romántica, angustia “*baudelairienne*” de Rodin. Bourdelle pertenece, por lo tanto al mundo turbulento e histriónico de Dionisios antes que al claro y razonable de Apolo: “*Río rebosante, Bourdelle, arrastra en una onda a menudo turbada los pedazos preciosos o las lejanías de los países y de los siglos que ha atravesado. Se embriaga de vino negro del thyase dionisiaco, no del licor claro y dorado de la copa de Horacio. Ciertamente, ha precipitado muchas soluciones y sacrificado la perfección contemplativa y desinteresada a la necesidad de actuar con énfasis y vigor. Pero nadie se habrá aproximado a su voluntad de grandeza.*”⁴⁸

Reconocimientos y homenajes. Bourdelle muere el día 1 de octubre de 1929. Pocos meses antes de su fallecimiento tenían lugar dos acontecimientos importantes para su vida artística a los que las revistas prestarán atención. En su primer número de 1929, *L'Amour de l'Art* se hace eco con un artículo de la primera gran exposición retrospectiva que se dedica al escultor, tiene lugar en el Palais des Beaux-Arts de Bruxelles con gran éxito si hemos de creer a François Fosca que en un breve post-scriptum al texto principal del artículo debido a Charles Bernard, celebra el suceso y confía que su éxito favorezca al fin una exposición equivalente en París, ahora que se está a punto de inaugurar en una de sus plazas el esperado *Monument à Mickiewicz*⁴⁹. El texto de Charles Bernard insiste en el impulso épico bourdelleriano y en su capacidad para reactualizar en tiempos tan escépticos como los modernos, dos grandes momentos iniciáticos de nuestra memoria, “*El de la estatuaria de la catedrales y el de la estatuaria antigua.*”⁵⁰, el artículo está ilustrado sobre todo con imágenes de los relieves del *Monument à Mickiewicz* que ha de inaugurarse en pocos meses, tras un largo proceso de gestión desde su encargo en 1909. Es esta esperada inauguración el segundo de los acontecimientos comentados previos a la muerte del escultor.

45 André Levinson: *Sculpteurs de ce temps. Exegese de quelques lieux communs*; *L'Amour de l'Art* 1924, p. 377-391, 24 ilustr., p. 382

46 Ibidem, p. 386

47 Noción trabajada por Giulio Carlo Argan y Rossario Assunto en: G. C. Argan y otros: *El pasado en el presente*. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro.; Gustavo Gili, Barcelona y R. Assunto: *La antigüedad como futuro* (1973); Visor, Madrid 1990

48 André Levinson: *Sculpteurs de ce temps. Exegese de quelques lieux communs*; *L'Amour de l'Art* 1924, p. 377-391, 24 ilustr., p. 386

49 Charles Bernard: *Bourdelle A Bruxelles*; *L'Amour de l'Art* nº1 enero 1929, pp. 9 – 14, 7 ilustr., p. 14

50 Ibidem, p. 9



Antoine Bourdelle y su último estilo: de las catedrales. Relieve para Monument de Mickiewicz (antes de 1920-1929), Ref. en nota 49, p. 12.

En mayo de 1929 se inaugura, efectivamente, el monumento al gran poeta romántico polaco, situado finalmente en la *Place de l'Alma* de París, se trata de una de las obras más lentamente maduras y ambiciosas del escultor que se esfuerza en integrar mediante el diseño de conjunto solo a él debido, arquitectura y escultura, esta última en forma de relieve. La obra es la representación más acabada su última manera, su llamado estilo de las catedrales, si bien la vena medieval siempre estuvo presente en su trabajo maduro, es en sus últimos años cuando su entusiasmo por estas manifestaciones crece y desplaza en sus imágenes las reminiscencias áticas y eginéticas; por lo demás, mantiene el tono fuertemente alegórico y epopéyico característico. *Art et Décoration* dedica una amplia reseña y tres ilustraciones en su número de mayo de 1929 al acontecimiento y a la exposición organizada simultáneamente con obra variada -Bourdelle fue un reconocido dibujante e ilustrador además de grabador y pintor- en la Galerie Danthon. El peculiar reconocimiento oficial de la obra de Bourdelle se pone de manifiesto en las primeras líneas del texto: “Hizo falta la iniciativa de un

comité privado —aunque representando un doble sentimiento nacional-, el comité Francia-Polonia, y las liberalidades de un gobierno extranjero, para que París posea, al fin, un monumento al aire libre de Antoine Bourdelle.”⁵¹ En realidad tampoco fue fácil, como hemos visto, para Maillol o para el propio Rodin erigir un monumento en París. Bourdelle era ya un maestro glorificado en vida tanto en Francia como fuera de ella, que ejercía una influencia directa muy notable sobre todo en la escultura monumental -el célebre monumentalista yugoslavo Mestrovitch sería el ejemplo más literal. Su influencia implícita fue seguramente más fundamental e interesante de considerar, son muchas las aportaciones bourdellerianas que se desarrollaron sobre todo en los años treinta, cuando el interés por las imágenes elocuentes, de expresión directa y emotiva al tiempo que pujantes de heroísmo y monumentalidad hallaban en Bourdelle un primer referente por mucho que su estilo personal, su peculiar tratamiento de las figuras, no tuviera seguidores. El enorme desarrollo del relieve decorativo tampoco se explica sin precedentes tan tempranos y difundidos como los *Relieves del Théâtre des Champs-Élysées* (1913) o del *Monument à Mickiewicz*.

Aunque se le sabía enfermo, la muerte de Bourdelle sorprende, las revistas se hacen eco de ella y preparan rápidamente artículos y números especiales en homenaje, como tal vez no había ocurrido hasta el momento con otro artista -Rodin murió durante la guerra, en 1917. *La Revue de l'Art* publica de inmediato un artículo firmado con cierta solemnidad por la propia revista en el que se homenajea al fallecido escultor como autor de una “obra inmensa y capital que ahora entra de golpe en la historia”⁵², en su análisis de la obra de Bourdelle introduce un matiz completamente coherente con la línea sumamente conservadora mantenida por este medio, pero no por ello carente de sentido, se destaca muy convincentemente su pertenencia al ámbito romántico y por lo tanto a la tradición: “¿Acaso no será considerado Bourdelle en el futuro como uno de los herederos más directos del romanticismo?”⁵³ y más adelante: “Bourdelle no introducía en la estatuaría solamente una voluntad ordenadora, no solamente la afirmación de la necesidad de una

51 (Sin firma): Antoine Bourdelle et le Monument Mickiewicz; *Art et Décoration* mayo 1929, Chronique p. 1-3, 3 ilustr., p. 1

52 Redacción: Antoine Bourdelle; *La Revue de l'Art* 2º semestre de 1929, pp. 173- 178, 3 ilustr., p. 173

53 *Ibidem*, p. 174

*composición imperativa, sino que se mostraba animado, probablemente a su pesar, por una necesidad muy viva de forzar la expresión del sentido de la obra. Es por esta razón por lo que este gran modernista se atiene a la tradición, es decir, a la fórmula romántica.*⁵⁴ Entre las ilustraciones destaca una excelente, a toda página, del escultor trabajando sobre una de sus últimas grandes obras monumentales, *La Vierge à l'Enfant* (1922), nuevo ejemplo para los realismos oficiales de los años treinta.

Dimensión pedagógica. También con mucha diligencia, en enero de 1930, la revista que más se vuelca en este homenaje al escultor muerto es *L'Amour de Art* que le dedica casi completamente su primer número del año. En él destacan dos amplias recopilaciones de las lecciones y correcciones de sus cursos de la Académie de la Grande Chaumière, en Montparnasse, haciendo así justicia una actividad muy relevante en la vida del escultor⁵⁵ que dio lugar a un importante corpus teórico completamente desconocido en España. La Grande Chaumière era una academia de enseñanza libre ajena a los métodos académicos más o menos persistentes en las escuelas oficiales y otras privadas como la célebre Académie Julian, Bourdelle asistía semanalmente proponiendo sesiones divididas en una parte de corrección práctica de ejercicios y otra de reflexión teórica sobre asuntos que en ese momento ocupasen su mente, a menudo derivados de las circunstancias de su trabajo creativo. Para la corrección se hacía acompañar -los primeros años- de secretarios que apuntaban sus comentarios. Respecto a las lecciones, como gustaba llamar a sus conferencias que podían tener una periodicidad irregular, las llevaba escritas aun cuando se saliese a menudo de su texto. Ambos tipos de documentos escritos se han conservado en su mayor parte y se custodian en el Musée Bourdelle de París pero hasta donde sabemos no han sido publicados y solo hay noticia de una reciente tesis doctoral -francesa- no publicada que presenta su transcripción completa en anexo⁵⁶ Bourdelle concedió mucha importancia a su labor pedagógica y a los textos que preparaba para ese fin, una cantidad importante tras 20 años de lecciones en la academia, por ello tienen mucho interés las recopilaciones ofrecidas por primera vez al público en *L'Amour de l'Art*, recopilaciones sobre las que en ninguno de los dos artículos que las ofrecen, se especifican las condiciones en que fueron transcritas, aunque se dan por textuales y entrecomilladas. El resto de los artículos que le dedica *L'Amour de l'Art* en este número especial Bourdelle, seis más, insisten y profundizan en aspectos de su obra suficientemente desarrollados en los artículos hasta aquí comentados, o aportan testimonios de interés como el ofrecido personalmente por Auguste Perret, íntimo amigo del escultor desde su colaboración en el Théâtre des Champs-Élysées.

La gran exposición conmemorativa de las Tuileries. *L'Art et les Artistes* espera hasta la apertura de la gran exposición retrospectiva que el Estado organiza en L'Orangerie y su entorno de las Tuileries donde se instalan al aire libre sus obras monumentales, para rendir su homenaje al escultor con un extenso artículo muy ilustrado. Quien lo firma, un desconocido Marcel Pays, perteneció, según se desprende del texto, a los círculos próximos al escultor y su escrito es un homenaje de tono oficial que repara más en aspectos de la personalidad de Bourdelle o generalidades sobre la

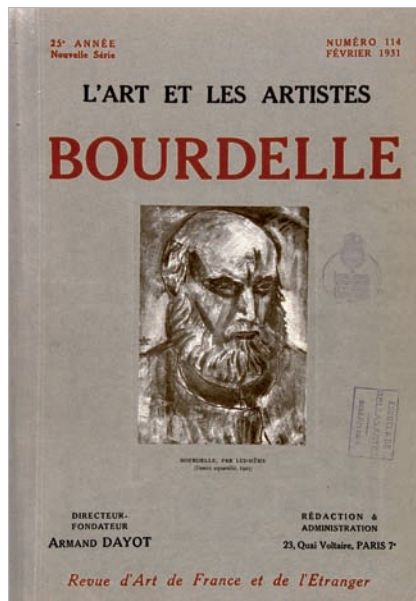


Antoine Bourdelle ante un proyecto donde se manifiesta su faceta de dibujante e ilustrador. En el nº dedicado a Bourdelle por *L'Amour de l'Art* en enero de 1930: Auguste Perret: Bourdelle; nº 1 1930, pp. 51-53, 1ª del artículo.

54 Ibidem, p. 176-178

55 Se trata de los siguientes artículos: Marie Dormoy: *L'enseignement du maître sculpteur Bourdelle*; *L'Amour de l'Art* nº 1 enero 1930, pp. 21 – 31, 1 ilustr.; Dr. Emile-François Julia: *La grand parole de Bourdelle*; *L'Amour de l'Art* nº 1 enero 1930, pp. 45 – 50, 6 ilustr.

56 Laure Dalon: *Émile-Antoine Bourdelle et l'enseignement de la sculpture*; Ecole Nationale des Chartes, Tesis defendida en 2006



Antoine Bourdelle. Portada del número especial conmemorativo de L'Art et les Artistes, febrero de 1931.

ya incuestionada grandeza de su obra que en aspectos críticos. Salvemos, sin embargo, un fragmento que muestra el papel que finalmente desde posturas nacionalistas se quiere otorgar a este ya oficialmente nuevo genio de la escultura francesa. Después de arremeter contra ciertos medios –sin nombrarlos– que hurtaron al escultor un reconocimiento en su patria que hacía tiempo nadie le negaba en el extranjero, el articulista culmina su texto con un halago desmedido pero que pone de manifiesto una vez más la excepcionalidad concedida al arte Bourdelle respecto a las producciones contemporáneas: *“Bourdelle tuvo el raro coraje de alzarse contra una época en la que la sensación tendía a sustituir a la inteligencia, la luz al dibujo, la sutilidad al estilo. Por su arte viril se afirmó, ante el impresionismo evanescente, como el primer constructor. Reconcilió el muro y la estatua, reintegró la escultura en el plan arquitectural y restauró la tradición que reúne nuestro arte gótico y románico a las más antiguas civilizaciones mediterráneas. Lega a Francia una estatuaría heroica, que –excepción hecha de Rude– le faltaba desde el renacimiento. (...) / Sus detractores (¡afortunadamente para su memoria quedan!) no dejarán de insinuar*

*sobre fechas, de decir que ya no está al día... Se equivocan. En arte la página de hoy es ya de ayer. Bourdelle, como Delacroix, se ha adelantado a cuatro o cinco generaciones. Puede que no este a la moda. Pero será, ciertamente, de todos los tiempos.*⁵⁷ Esta revista todavía le dedicará un artículo más a Bourdelle, ya en 1936, en él se repasa un motivo recurrente en su obra desde su primera manifestación en 1888 hasta la última en 1929, se trata de sus máscaras, figuras y dibujos representando a Beethoven. Se presenta la admiración que el escultor tuvo por el músico a quien tomó como ejemplo de la actitud moral que el artista debe mantener para con su obra en relación a la vida, pero también de la fuerza arquitectónica ajena a refinamientos innecesarios que debía guiar cualquier obra artística ambiciosa.⁵⁸

La gran exposición de las Tuileries es también disculpa para que *L'Amour de l'Art*, en su nueva etapa bajo la dirección del historiador del arte René Huyghe, efectúe una nueva aproximación al trabajo de Bourdelle. De los tres artículos sucesivos que le dedica en su número de marzo de 1931, llama la atención el primero⁵⁹ que con una metodología analítica muy querida por Huyghe y la historiografía artística avanzada del momento, basada en comparaciones y contraposiciones de imágenes, propone la confrontación entre numerosos dibujos preparatorios de dos proyectos y su resultado tridimensional en sendas maquetas ya que ninguno de los dos se había realizado en material definitivo. Imagen por imagen, en textos a ellas referidos y presentados en párrafos separados y numerados, hasta 6 en el segundo proyecto, intenta escudriñar el porque de los cambios introducidos, desvelando así el pensamiento plástico de Bourdelle hasta el resultado escultórico final. Este interesante y sorprendentemente analítico ejercicio para una revista de arte, resulta demasiado aplicado al caso concreto y no aclara qué lugar otorga Huyghe a Bourdelle en el panorama artístico contemporáneo. Unas páginas más adelante firma otro texto, dedicado en esta ocasión a un proyecto de monumento a Bourdelle, en el que sí compromete una interesante valoración sobre el sentido y situación histórica de la obra del escultor: *“Se olvida que la voluntad de estilo de Bourdelle le ha alejado siempre de esas búsquedas, excesivas de vida, que llevan a Carpeaux o a Rodin al umbral de la inestabilidad de las figuras, al borde del desequilibrio. Y su pretendido arcaísmo, no era sino esa voluntad de permanecer maestro de la línea, de huir de arabescos demasiado turbados para guardar el rigor de las rectas, cuya severidad angulosa recordaba, pero por razones opuestas, la simplicidad de obras primitivas. El alma heroica revelándose en la pasión que devora las figuras, el signo del espíritu manifestándose en la búsqueda del estilo, esta es la doble cara*

57 Marcel Pays: *L'Exposition de Bourdelle aux Tuileries*; *L'Art et les Artistes* nº 114 febrero 1931, pp. 145 – 155, 16 ilustr., p. 155

58 Emmanuel Bondeville: *Beethoven et Bourdelle*; *L'Art et les Artistes* nº 167 mayo 1936, pp. 263 – 268, 12 ilustr.

59 René Huyghe: *Comment creait Bourdelle*; *L'Amour de l'Art* nº 3 marzo 1931, pp. 113 – 117, 13 ilustr.



Antoine Bourdelle. Algunas imágenes aparecidas en el número especial conmemorativo de *L'Amour de l'Art*, nº 1 enero de 1930: a) *Cabeza del Heracles*, en p. 45; b) *Heracles de la cierva*, p. 54; c) *Francia*, para el futuro monumento: *Francia saludando a América*, p. 38.

*del arte bourdeliano por la que se asocia a las audacias del siglo XIX y a la pureza del siglo XX.*⁶⁰

Distanciamiento de la crítica moderna. Los excesos monumentales, la impostada grandilocuencia del arte de Bourdelle alejará a la crítica y los medios más avanzados. Bourdelle no tiene ninguna presencia en las revistas modernas como la del purismo o las del surrealismo, y las excepciones a esta regla no hablan de un juicio positivo. Incluso en *L'Amour de l'Art*, revista que como hemos visto coincidió bajo distintas líneas editoriales en no escatimar alabanzas al escultor, podemos hallar voces disonantes. Es el caso de su colaborador Charensol, largos años vinculado a la revista donde mantuvo una línea crítica moderna pero muy independiente, estando especializado en secciones de teatro y espectáculos (en sus crónicas elige como ilustración fotográfica, por ejemplo, la *Création du Monde* (Milhaud-Léger) o *Parade* (Satie-Picabia)) pero ocupándose también ocasionalmente de crónicas de salones y otros eventos. En su crónica del Salon des Tuilleries de 1926 traza un perfil ambivalente de Bourdelle; vale la pena, también como adelanto al próximo artista que nos ocupará, Aristide Maillol, transcribir todo el fragmento: “*Francia siempre ha producido muchos menos escultores de gran clase que pintores y la ausencia en esta exposición del único escultor digno de ser colocado al lado de un Picasso, de un Rouault, de un Matisse o de un Vlaminck: Aristide Maillol, nos hace sentir más esta penuria. Ciertamente, está Bourdelle, pero este artista que sabe ser grande cuando no se carga de preocupaciones ajenas a su arte, expone una gigantesca figura (se trata de La France). La estilización sistemática de sus formas, las influencias arqueológicas que en ella se revelan y el aditamento de accesorios, nos hacen añorar el Eracles, el Retrato de Ingres o ese Général Alvear gloria del primer Salon des Tuilleries.*”⁶¹ Mucho más previsible es el breve comentario contenido en el cáustico artículo de Carl Einstein sobre la Exposición internacional de escultura de 1929: “*Arp nos falta, ese poeta de canciones populares. En cambio, vemos demasiado los sobrechimeña angulosos de Bourdelle transferidos a sala moderna.*”⁶² Solo en *Cahiers d'Art*, entre los medios más comprometidos con el arte avanzado, hallamos una referencia algo más meditada debida al propio Christian Zervos e inserta en el artículo ya analizado *Notas sobre la escultura contemporánea*: “*En Bourdelle el ideal eginético de los comienzos se deja rápidamente extraviar en los encantos superficiales de los estilos del pasado. Su oficio sólido y su lirismo natural le habrían sin duda permitido crear una obra perdurable si la continua necesidad de elocuencia no hubiera ahogado en cada ocasión a las intenciones.*”⁶³ No hallaremos en esta revista muchas más alusiones ni, desde luego, (hasta 1939) imágenes de obras de Bourdelle.

60 René Huyghe: *La leçon de Bourdelle: Georges Muguet*; *L'Amour de l'Art*, nº 3 marzo 1931, p.120 -121, 7 ilustr., p. 121

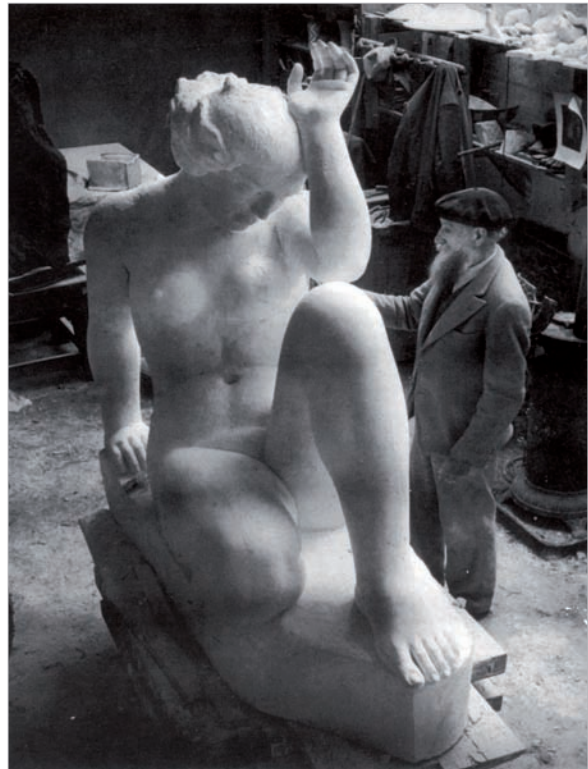
61 Charensol: *Le Salon des Tuilleries*; *L'Amour de l'Art*, nº 6, p. 204-212, 39 ilustr., 1 HT, p. 212

62 Carl Einstein: *Exposition de sculptures modernes (Galerie Georges Bernheim)*; *Documents* nº 7 diciembre 1929, p. 391

63 C. Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture*; *Cahiers d'Art* nº 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr., p. 465

7. II. 2. Aristide Maillol.**Reinterpretando -sin hipotecas- la tradición escultórica.**

Un escultor que podía ser moderno. Nada queda de la ambivalencia romántico-moderna que Huyghe y la mayor parte de la crítica atribuía a la poética del maestro de Montauban ni de las dudas de la crítica a la hora de integrar su obra en un lugar u otro de la producción contemporánea, cuando se trata de valorar la dimensión histórica de la escultura de Maillol. El escultor de la Cataluña francesa es en la época, la representación misma de los valores modernos y de la contestación al romanticismo e impresionismo precedentes. Es importante destacar desde el principio que en lo relativo a la escultura, ni participó de aquellas estéticas, ni cayó nunca bajo su influencia, probablemente porque provenía de la pintura, medio en el que siempre se mantuvo y donde originalmente cifró el logro de sus objetivos artísticos. Hay que tener en cuenta estos orígenes y otros aspectos del sufrido y muy personal recorrido efectuado por Maillol antes de llegar al terreno de la escultura; para él, probablemente, un aspecto más del quehacer artístico sino hubiera sido porque la escultura fue el género que finalmente le reportó una repentina y extraordinaria fama, además de situarlo en la Historia del arte.



Brassaï: Aristide Maillol trabajando el modelo de La Montagne, 1936

Aristide Maillol (Banyuls-sur-Mer 1861 – 1944) llega a la escultura tras su paso por la pintura, que siempre continuará practicando, y por las artes decorativas, concretamente la tapicería, actividad que mantiene desde 1892 hasta que debido a la pérdida de vista que le producía, abandona su pequeña industria de tapices en 1900. Influido por su admirado Gauguin -Maillol pertenecía al círculo Nabi, los *profetas* de Gauguin-, su interés por las artes menores tenía un sentido ético, era, como sostenía Gauguin, una forma más de devolver al arte la humildad y sencillez que le es propia. En 1892, precisamente cuando comienza con los tapices, abandona los estudios de bellas artes y conoce tanto la obra como personalmente a Gauguin que constituirá una de sus más decisivas influencias espirituales y artísticas, al menos en lo que hace a la pintura. En este contexto habría que considerar la aparición de sus primeras esculturas, pequeñas tallas en madera que comienza a fabricar en 1895, cuando tiene ya 40 años, y expone desde 1896 en el Salon de la Société Nationale junto a sus tapices y piezas en cera. Todo ello se presentó dentro de una vitrina con una interesante identificación genérica: “*Objetos de arte*”⁶⁴. En 1898 aparecen sus primeras terracotas, son piezas esmaltadas, solo tras tomar la decisión de dejar el oficio de tapicero se vuelca, ya en 1900, en su creciente producción de figurillas en terracota y comienza a fundirlas. El éxito es inmediato, primero entre su círculo más próximo, Vollard, sus amigos Nabis, Renoir. Al año siguiente la exposición que le organiza Ambroise Vollard compuesta por tapices y esculturas le hace exclamar a Rodin, siempre rápido en descubrir talentos para la escultura: “*No conozco en toda la escultura moderna ni un trozo que sea tan bello como la Léda, tan absolutamente obra maestra.*”, el gran escultor compró la obra a que hace referencia en su comentario y expresó su convencimiento de que Maillol estaba destinado a ser el más destacado escultor de su tiempo⁶⁵.

64 AA.VV.: **Aristide Maillol**; Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 2002, p. 146

65 *Ibidem*, p.147

La escultura de Maillol surge desde el principio perfectamente definida y segura de sus intereses temáticos y formales, tanto es así que antes de acabar el que sería su segundo año de dedicación exclusiva a este arte, está ya modelando una obra definitiva y plenamente madura en su producción escultórica, *La Méditerranée*. Respecto a su repercusión pública, la fama de su escultura se expandió con igual celeridad; en 1904 se le dedica un capítulo en uno de los primeros libros consagrados al arte moderno y al año siguiente el conde Harry Kessler, uno de los grandes coleccionistas de la época, se convierte en su mecenas, su fama se extiende por toda Europa, Rusia y América donde el gran coleccionismo se vuelca en su obra. Los encargos oficiales monumentales, sin embargo, chocarán durante toda su carrera con la resistencia a aceptar la sustitución sistemáticamente propuesta por Maillol, de las acostumbradas referencias pintoresco/alegóricas por sus silenciosos cuerpos femeninos que subrayan sutilísimas alegorías. Es el caso de *L'Action enchaînée* que, fundida ya la estatua, es rechazada en medio de una gran polémica por el consistorio de Puget-Théniers a donde estaba destinada.

La escultura como elección. En nada coincide, por lo tanto, la formación de Maillol como escultor con la de los dos compañeros de generación comentados en este apartado, la escultura para él es una elección no una tradición, y en su origen una elección discreta, vinculada a las artes decorativas y desprovista de las ambiciones monumentales con que la tradición del género gravaba su futuro. Con ser esto lo importante, casi resulta más revelador en el contexto de la época, su relación con el arte y la persona de Rodin. Los dos escultores más celebrados en Francia -a parte del propio Maillol-, Bourdelle y Despiau, fueron escultores de oficio o si se quiere de biografía y los dos, junto a otros muchos, discípulos y colaboradores de Rodin, se vincularon a una tradición ininterrumpida a través del oficio y el encadenamiento natural de generaciones de escultores que este propiciaba. A su lado Maillol es, en escultura, prácticamente autodidacta, algo en su época ya relativamente corriente para los pintores independientes pero raro en escultores, su paso por la École des Beaux-Arts, tras repetidos rechazos, se vinculó sobre todo a los cursos de pintura. Maillol no crece a la sombra del gran árbol al que se refería Brancusi porque Rodin y la escultura no forman parte de su imaginario artístico en los años de formación cuando su búsqueda se vehiculaba a través de la pintura o el tapiz; no, al menos, como problema. Cuando para cualquier escultor de formación, el primer problema ante la necesidad de articular un camino propio era qué hacer con una tradición formal y técnica que en la escultura se presentaba como particularmente asfixiante -y en esta labor agotaba su juventud-, el pintor debatía, como el grupo nabi al que pertenecía Maillol, sobre cuestiones de fondo estético y espiritual con la amplitud de miras que ofrecía el rico y variado panorama pictórico del naturalismo, el impresionismo, el simbolismo o el posimpresionismo.



Aristide Maillol, pintura y escultura. a) *Dina avec foulard*, 1941; b) *La Méditerranée*, 1902-1905, en el Salon d'Automne de 1905

Una vez más, y una de las más importantes, la modernidad afecta a la escultura gracias al espíritu libre formado en los debates de la pintura y este origen, de alguna manera, siempre estará presente y marcará como diferencia la aproximación de Maillol a la escultura. A una escultura en la que la noción de materia y proceso carece de relevancia, donde la importancia concedida al modelado o a la talla directa como implicación del artista en la acción de esculpir y en la materia que esculpe, es sustituida por la búsqueda finalista del volumen idealizado hasta su máxima simplificación, hasta lo impalpable: *“La forma me gusta, afirma el escultor, y la hago; pero para mí no es más que el medio para expresar la idea. Son ideas lo que busco. Utilizo la forma para llegar a lo que no tiene forma. Tiendo a decir lo que no es palpable, lo que no se toca.”*⁶⁶ Es precisamente este idealismo extremo en el que la forma se pone al servicio de arquetipos de belleza superiores lo que se percibe e interpreta desde muy pronto como recuperación quintaesenciada de lo clásico, de una tradición mediterránea que funde Grecia y Egipto pero también otras tradiciones más recientes como la del renacimiento francés. Grandes momentos iniciáticos en los que Maillol, afirma la crítica de la época, tras despojarlos de todo aditamento, encuentra su punto de partida y el de toda la escultura moderna.



Brassaï: La Nynphe, 1930, en el taller de Marly-le-Roi hacia 1932

Esta tranquilizadora interpretación, muy compartida en la época por tratarse de una renovación no rupturista como fuera la de las vanguardias, sino establecida a través de relecturas de la tradición, adolece sin duda de una excesiva carga historicista. Actualmente se tiende a quitar importancia a este elemento de influencia temática y sin duda espiritual -es conocido su gusto por la cultura clásica y humanista-, por lo demás propio de la época que le tocó vivir, para, en cambio, reparar en la notable carga de abstracción, en la búsqueda casi obsesiva de formas volumétricas abstraídas en que consiste la repetición ad libitum mailloliana, como elemento de extrema modernidad que artistas como Arp o Henry Moore sabrían aprovechar. En este sentido el arte de Maillol puede interpretarse como una culminación del idealismo, incluso del neoplatonismo, que siempre animó los momentos de mayor pureza clásica, cuyo equilibrio entre idea y mimesis elimina cualquier sombra de naturalismo, llevando sus representaciones hacia el terreno de la abstracción mental, de la forma pura y autosuficiente. Bertrand Lorquin lo expresa del siguiente modo en la conclusión de su texto para un catálogo del artista: *“La obra de Maillol se nutre de paradojas, más próxima a la*

*abstracción que a la antigüedad, inspirada por una reflexión que integra unas culturas tan diversas como el arte africano o el khmer, es la conclusión de una concepción muy antigua del arte pensado como ‘cosa mentale’, como materialización del mundo de las ideas que vienen al mundo a través de las formas.”*⁶⁷

La mimesis al servicio de la forma pura.

Forma y clasicismo: la crítica de Waldemar George. Lorquin trata de relativizar el vínculo de la escultura

66 J. Cladel: *Maillol, sa vie, son oeuvre, ses idées*; Grasset, Paris 1937, p. 146 / en: AA.VV.: *Aristide Maillol*, Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 2002, p. 42

67 Bertrand Lorquin: *“Intento expresar lo impalpable”*; en: AA.VV.: *Aristide Maillol*, Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 2002, p. 47



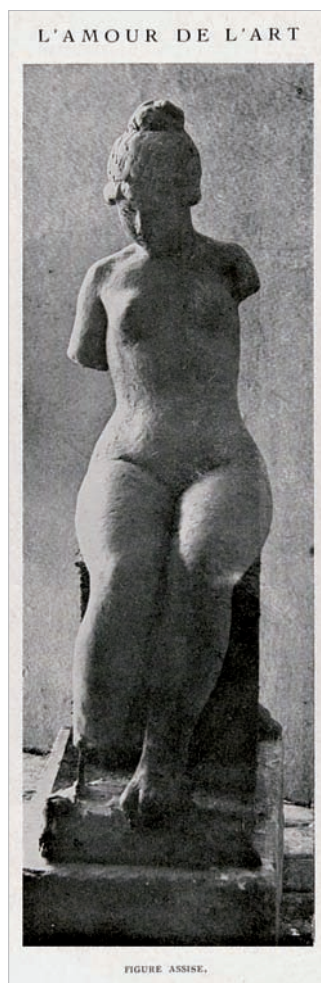
A. Maillol. El artículo de Waldemar Georges en *L'Amour de l'Art* 1923, Ref. en nota 68. Terracotas: a) 1ª página; b) *Baigneuse*, p. 697; c) Vistas de *Figure debout*, p. 699.

de Maillol con la antigüedad europea resaltando el carácter abstracto de su obra y la existencia de otras fuentes de influencia, pero al final su argumentación se basa en que ese resultado fundamentalmente abstracto *-cosa mentale-* es producto de una exacerbación de la aspiración idealista presente en la tradición clásica filosófica y artística. Aunque, ciertamente, el término abstracción no aparezca por parte alguna, pues era una escuela artística que no aceptaba, Waldemar George estableció pronto similar línea argumental en sus excelentes comentarios a la obra de su admirado escultor. El crítico moderno probablemente más influyente del primer lustro de los años 20 no halló contradicción alguna en su defensa simultánea del arte cubista y purista, y el de Maillol –no aceptó, sin embargo, del mismo grado el de la pléyade de sus sucesores clasicistas hacia los que se mostró genéricamente muy crítico.

En realidad, esto, que se presenta como paradójico, muestra la convicción del crítico por aquellos años de que el cubismo solo era una vuelta de tuerca más, una investigación coherente e inevitable derivada del mismo espíritu idealista y en último término clásico, que motivaba las síntesis maillolianas. “*La forma de Maillol es independiente de su dato figurativo. (...) Maillol desconoce o parece desconocer la virtud del canon anatómico. Sus desnudos hechos de volúmenes esféricos, cuyas proporciones están estrictamente sometidas a una ley de armonía previa son unos cuerpos recreados que conservan con los organismos vivos relaciones puramente ilusorias. Solo podemos comprender y apreciar en su verdadero valor, la obra actual de Aristide Maillol, a condición de reconocerle esta calidad de gran escultor idealista que puede altamente reivindicar. Maillol se desprende siempre del motivo que le sirve de pretexto y que constituye el armazón sobre el cual incorpora sus relaciones de formas prestigiosas.*”⁶⁸ El motivo como pretexto para relacionar formas. Efectivamente, muchos de los argumentos presentes en los textos de Waldemar Georges sobre Maillol, podría haberlos predicado de Lipchitz, Laurens o los puristas, sin embargo, la peculiaridad de este crítico de trasfondo tradicionalista e íntimamente opuesto a rupturas, consiste en no hallar contradicción alguna entre esa tendencia mental o esa relativización del valor de la mimesis –sus ataques a los excesos naturalistas son habituales– que quedaría reducida a disculpa plástica, y la plenitud clásica que representa la obra de Maillol, obra a la que defiende no solo como paradigma de una óptima interpretación y reutilización de la tradición griega, sino también de la del renacimiento francés.

Por lo tanto, una máxima abstracción del motivo, un completo despojamiento de las incidencias de lo real, son el correlato de una verdadera relectura moderna de la antigüedad: “*Este gran estatuario que piensa, que concibe y que se expresa en formas, no en objetos, jamás se refiere al modelo vivo. No confronta en absoluto su*

68 Waldemar George: *Les Terres-Cuites de Maillol*; *L'Amour de l'Art* nº 10 1923, pp.695-700, p. 695-696



Aristide Maillol. Figure assise, terracota, Ref. en nota 68, en p. 698

visión interior con el espectáculo de la realidad. La tradición greco-latina en la que se apoya, de la que es penetrado y cuyos rastros se descubren en cualquier momento en sus serenas estatuas, de una línea tan melodiosa, constituye el elemento único de control del que dispone este artista que pasa desatento ante los aspectos variados de la vida moderna y al que ningún espectáculo, tan pintoresco, tan dramático, tan emocionante como sea, puede hacer desviar de su camino.⁶⁹ Así pues, el recuerdo clásico, por muy presente que esté, se establece en la obra en un estrato profundo, es su *único elemento de control* que ata a las motivaciones, a su visión interior y en absoluto a la apariencia visual, ya que la realidad es irrelevante frente a la íntima lógica de las formas. Así, la tradición se presenta y se actualiza para el presente moderno como actitud espiritual y no como apariencia formal, temática o estilística y mientras “Un griego se atiene naturalmente a las fronteras del antropomorfismo.”⁷⁰, el espíritu moderno de Maillol busca en las formas despojadas, en lo esencial de realidad, el núcleo y la razón de ser del arte escultórico. Tradición y modernidad se encuentran, excepcionalmente, en Maillol sin que ninguna quede traicionada o menoscabada, reforzándose, por el contrario, mutuamente: “Transpone sin pretender transponer. Toma módulos de los estilos que adora y se abstiene de transcribir sus aspectos. (...) Maillol es el heredero de los artistas de Versalles y de los griegos antiguos, manteniendo intacta su personalidad. Es un escultor francés. (...) Se mantiene como un clásico verdadero tanto por su elección de los temas como por su estilo plástico.”⁷¹

Maillol, único figurativo moderno. El artículo del que han sido extraídas estas citas y reflexiones, es el único que Waldemar George dedica monográficamente a la obra del escultor, concretamente a sus terracotas -*La terracotas de Maillol* se titulaba-, producción, piensa el crítico, ideal para percibir no solo el sentido de su trabajo, sino también su sutil

evolución. El tono genérico y el carácter más estético que descriptivo de su crítica, lo convierten en muy representativo de las valoraciones aplicadas por Waldemar George a la obra de Maillol -artista al que después dedicaría varios libros monográficos⁷²-, pero estas valoraciones se reflejan, no obstante, en cada ocasión, y son muchas, en la que viene a colación el escultor franco-catalán, particularmente en las críticas de salones que permiten, además, conocer su opinión en relación a otras producciones contemporáneas. En su crítica al Salon d'Automne de 1922 –prácticamente el único al que presenta sus obras Maillol desde 1904- Waldemar George, en su comentario sobre la escultura, da cumplida cuenta de su visión de la escultura figurativa contemporánea y el papel que en ese panorama le corresponde al maestro de Banyuls-sur-Mer, vale la pena traer un amplio extracto: “Pareciera que toda la escultura contemporánea se contente con esas amables reformulaciones de las Tanagras o de las estatuillas de Egipto, tratadas en un estilo francamente decorativo. (...) Si exceptuamos a Maillol, ningún expositor del Salón de Otoño afronta francamente los problemas múltiples que se le presentan o deberían presentársele al espíritu de un estatuario moderno. El manierismo triunfa en este terreno, y será vano buscar en el Grand Palais un mármol o un bronce que no presenten a ojos del espectador volúmenes de una monótona redondez, de un estilo alejandrino, de una factura ingenua y de un tratamiento siempre decorativo. Si bien Canova no está próximo a ser seguido, otros ejemplos extraídos de la arqueología determinan toda la dirección de la escultura

69 Ibidem, p. 695

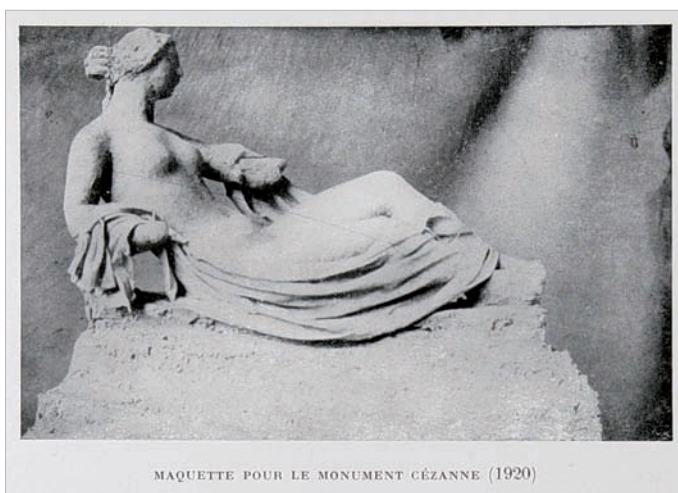
70 Ibidem, p. 696

71 Ibidem, p. 696

72 Waldemar George: *Le miracle de Maillol*; Librairie de France, París 1927, o Waldemar George: *Aristide Maillol*; Cory, Adams & Mackay, Londres 1965

francesa. Ya en el linde del Renacimiento los mármoles antiguos iluminaron a los escultores italianos sobre sus propias intenciones. Pero los más grandes entre ellos se crearon un estilo personal. No es este el caso de nuestros contemporáneos que aprovechando los resultados de las campañas arqueológicas más recientes y las adquisiciones de la ciencia del arte, difundidas ampliamente mediante la fotografía, deforman en un sentido decorativo las formas hieráticas que toman sin gran discernimiento sea de Etruscos sea de Khmeres."⁷³

Los contemporáneos a que se refiere, constituyen en realidad el grueso de la escultura francesa del momento caracterizada por ciertas elecciones arcaizantes que actúan por lo general como un ligero maquillaje o puesta al día de una tradición esencialmente no cuestionada -sino es, como sutilmente indica el crítico con su alusión a Canova, en la negación de la inmediata herencia académica-, simplificaciones arcaizantes en las que una crítica menos comprometida con derivaciones vanguardistas, cifra la modernidad de esta escultura. No deja, sin embargo, de llamar la atención cómo Waldemar George y otros críticos de compromiso moderno, coinciden en señalar esta excepcionalidad de Maillol, a quien quieren y necesitan salvar a toda costa de los rigores de su propia crítica modernista generalmente poco dada a asumir para el presente figuraciones tan marcadamente fieles a lo verosímil como la del escultor. Ensalzar, como se hace desde estos ámbitos de militancia moderna, la obra de Maillol hasta el límite para, acto seguido, denigrar o, en el mejor de los casos obviar, la de todos los que se mantuvieron en el clasicismo con mayor o menor fortuna y fueron sus sucesores más directos, podría interpretarse como un doble rasero con el que se juzgó, y aún se juzga, por una parte al maestro incuestionable, al iniciador cuya fama era ya intocable y por otra a todos los seguidores de parecidas vías expuestos aún al juicio crítico abierto. El pecado figurativo dejaba de serlo en el viejo maestro por razones generacionales, era el precursor y campeón en su lucha contra el romanticismo/ barroquismo rodiniano, además se trata de una figuración que se pretende ajena al realismo, una disculpa, decía Waldemar George, casi como las guitarras y bodegones cubistas o si se quiere como las síntesis luminosas e irreales de Matisse. Aceptar las propuestas de sus jóvenes colegas implicaba convertir lo excepcional en regla, lo que en Maillol podía asumirse y encontraba fácil justificación, en ellos propiciaba una nueva academia de un arte basado más en la representación, aunque ciertamente modernizada, que en las condiciones propias de la escultura como arte de la forma y el espacio.

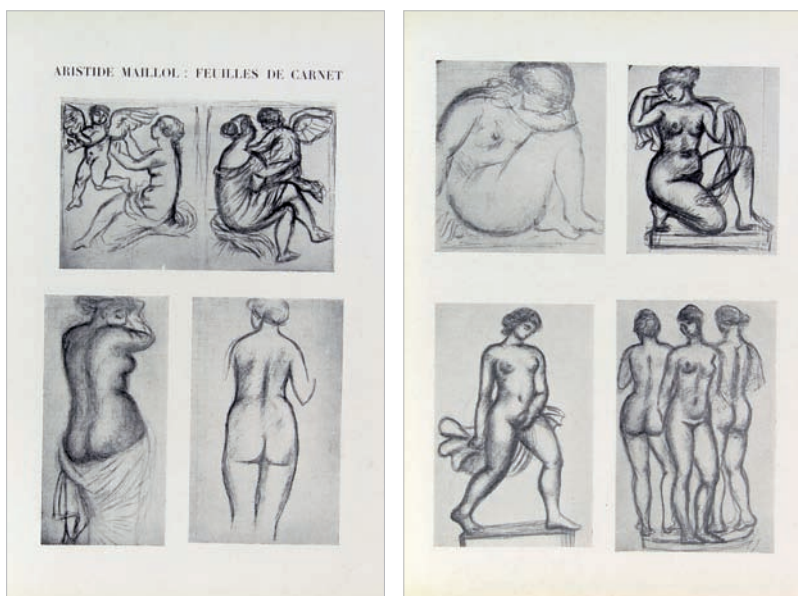


Aristide Maillol. Una de las maquetas realizadas por el escultor para el *Monument a Cézanne*, Aparecida en *L'Art et les Artistes* 1934, Ref. en nota 93, p. 163.

Presencia en las revistas del arte moderno avanzado. Críticamente justificada o no, la decisión de exaltar o al menos respetar el arte mailloliano frente al ostracismo impuesto al resto de la escultura figurativa es un hecho en medios decididamente modernos como *L'Esprit Nouveau* o *Cahiers d'Art*. La primera de estas publicaciones restringió, como se ha visto ya, sus intereses artísticos casi exclusivamente al cubismo y aunque Waldemar George tendrá una importante presencia en ella, ajusta sus elecciones de artistas y eventos al criterio editorial de la revista de Le Corbusier, al fin y al cabo en *L'Amour de l'Art* donde escribía simultáneamente, podía complementar sus intereses. Tampoco Maurice Raynal, aunque igualmente admirador de Maillol, dejará de respetar la línea impuesta por la férrea dirección del joven arquitecto. Por otra parte, el salón que se prefiere comentar en la revista purista es el de Les Indépendants donde no exponía Maillol. Lo cierto es que *L'Esprit Nouveau* obvia completamente el arte figurativo escultórico, incluido el de Maillol.

⁷³ Waldemar George: *Le Salon d'Automne*; *L'Amour de l'Art* n° 10 1922, pp.305-317, p. 308

Mucho más representativo es el caso de *Cahiers d'Art*, revista que no se plantea con las restricciones características propias de una publicación de grupo, como la purista, sino como la revista del arte moderno en todas sus manifestaciones. Una de esas manifestaciones fue sin duda Maillol, pero la revista no dará cabida en sus páginas a absolutamente ninguno de los seguidores del clasicismo y las vías abiertas por Maillol, Bernard o L. Schnegg. Christian Zervos se había interesado lo suficiente por él como para encargarse personalmente de uno de los importantes cuadernillos, prácticamente monografías, de *L'Art d'Aujourd'hui*, revista que a la sazón dirigía, en 1925 –año de múltiples publicaciones sobre Maillol en Francia y en el extranjero–. Cuando al año siguiente funda su *Cahiers d'Art* mantendrá ese interés y una cierta presencia del artista en la revista aunque no le dedicará ningún texto específico ni artículo propiamente monográfico. Lo más parecido a un artículo, sino fuera porque carece en absoluto de texto, es precisamente su primera aparición recién inaugurada la revista, aparición que hacía presagiar para Maillol un papel equivalente para la escultura al que la revista iba a otorgar a Matisse en la pintura. Justamente un dibujo de Matisse ocupa la parte izquierda del pliego que da paso a una serie de tres páginas repletas de dibujos de Maillol sin otra indicación ni texto que el título de encabezamiento: *Aristide Maillol: Hojas de cuaderno*⁷⁴.



Aristide Maillol en *Cahiers d'Art* 1926. Hojas de cuaderno de dibujo, Ref. en nota 74.

Se trata de una serie de 11 dibujos muy característicos del escultor que representan sus eternos cuerpos femeninos, la mayor parte de los cuales aparecen ya convertidos en estatuas al estar perfectamente vinculados y circunscritos a plataformas/pedestales. La obsesiva repetición de formas y esquemas femeninos preconcebidos que caracterizan la obra de Maillol se presenta en estos dibujos a las claras y sin las variables de un trabajo más elaborado como el escultórico; resulta imposible no reparar en lo repetitivo de esta búsqueda en la que el puro fluir de las formas

y no el motivo repetido que expresan es el acontecimiento que distingue unas obras de otras. Sin duda hubo de ser el valor de primicia de estos dibujos lo que motivase su publicación en una revista que aún se estaba asentando, pero desde otro punto de vista con ellos, más que con sus esculturas por lo demás sobradamente conocidas por los aficionados, se ponía de manifiesto lo más esencial de las aspiraciones del escultor, su nulo interés por la variación temática o la identificación iconográfica y su acento exclusivo en las formas volumétricas y su juego arquitectónico y rítmico dentro del invariable esquema femenino.

La revista de Christian Zervos, fiel reflejo de los límites estéticos admitidos por su director, será muy precavida con los naturalismos a no ser que, como en el caso de muchos posimpresionistas, su carácter histórico como precedentes modernos lo justifique. Maillol, tras los dibujos citados, todavía tendrá una buena presencia en la revista hasta 1928 o 29, después pareciera que las prevenciones comentadas comenzaran a aplicársele. Una crónica que se hace eco de una importante exposición internacional de arte moderno, *El arte europeo de hoy*, celebrada en Hamburgo da la medida de la consideración internacional de Maillol y de la voluntad de la revista de hacer ver que existía una escultura moderna en Francia más actualizada que la del maestro; la crónica transcribe íntegramente el texto de un corresponsal

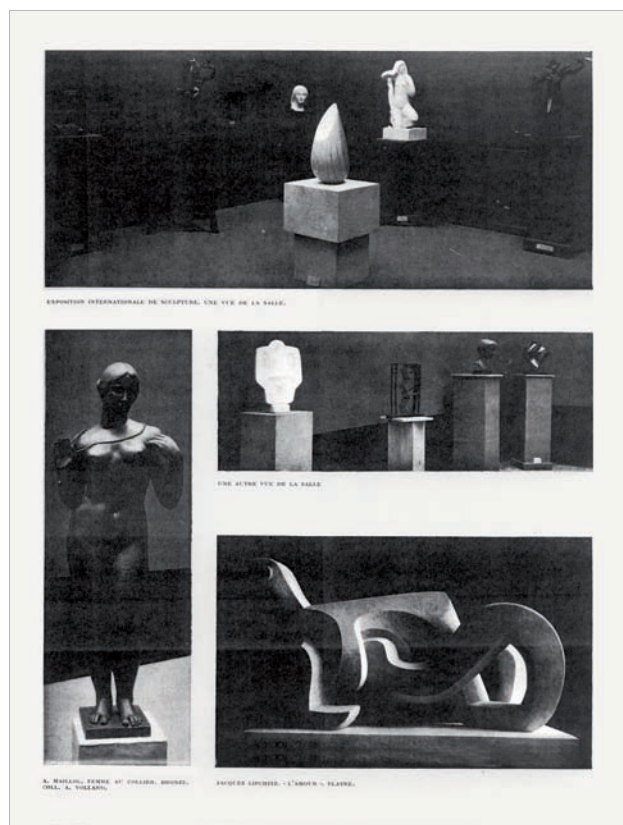
74 Sin texto: *Aristide Maillol, Feuilles de carnet*, *Cahiers d'Art* nº 6 1926, pp. 129-131, 11 ilustr.

alemán que tras conceder la primacía de la Escuela de París en lo concerniente a la pintura, afirma: “No es este el caso de la escultura. / Aparte de Maillol que pertenece más bien a los precursores, Francia no podría alinear a escultores como Kolbe, Lehmbruck, Fiori, Barlach y Sintennis⁷⁵, previamente la redacción de Cahiers se quejaba de esta conclusión: “Nuestro corresponsal retiene sólo un solo nombre, el de Maillol, al que considera por otra parte un precursor. Si hubiera visto las grandes figuras de Henri Laurens y sus esculturas arquitecturales, seguramente hubiera reconocido en él a un gran escultor europeo de la generación actual. En cuanto a Lipchitz, nuestro corresponsal y los organizadores de la Exposición, parecen ignorarlo totalmente.”⁷⁶

Durante el año 1928, Maillol aparece en tres números consecutivos de la revista: en el número 8 se le dedica una página con dos ilustraciones sin texto⁷⁷; en los números 9 y 10 tiene otras dos breves apariciones de la mano de críticos alemanes que contestan a una encuesta sobre la escultura moderna en Alemania y Francia, poniendo una vez más de relieve el enorme prestigio internacional de Maillol que es percibido como el escultor francés moderno por antonomasia⁷⁸. La encuesta continúa al año siguiente y aunque en esta ocasión no se aporta ninguna imagen de obra del escultor, en el texto sí se le otorga un papel en la escultura moderna junto a artistas de distintas generaciones: “(...) es construcción y articulación de la masa, equilibrio del espacio y del volumen, movimiento rítmico de la masa. / Semejantes formas pueden hallarse hoy en Francia en la obra de Maillol, Brancusi, Laurens, Lipchitz, Despiau; en Alemania en la de Belling, Barlach y la de mi amigo Lehmbruck, muerto hace diez años.”⁷⁹

El escaso entusiasmo de Christian Zervos.

Esta pertenencia a la modernidad que, como la mayor parte de la francesa, la crítica alemana concede sin dudar a Maillol, parece perder progresivamente terreno en Zervos y su *Cahiers d'Art*, su grado de naturalismo no estaría justificado ni tan siquiera como precursor de un arte moderno pues, al fin, los escultores que podrían considerarse sus herederos estéticos son repudiados por la revista como ajenos a ese arte moderno. Cuando Christian Zervos podría haber actualizado su opinión sobre el trabajo de Maillol, en su principal artículo sobre escultura, “*Notas sobre la escultura contemporánea*”, de 1929, lo evita con una frase lacónica y difícil de interpretar a no ser como una suerte de destierro en vida del escultor hacia esa generación de precursores de los que una revista de actualidad no se ocupa: “Tras el impresionismo de Rodin tocado por las tendencias expresionistas del renacimiento italiano, la escultura retorna el ideal clásico. En Maillol este ideal esta profundamente penetrado por la influencia de la Escuela de Pont-Aven. (...)”



Aristide Maillol en Cahiers d'Art 1929. Página del artículo de Zervos con vistas de la exposición y *Vénus au collier* destacada, Ref. en nota 80, p. 473.

75 Redacción (Firmado por: C. V): Las exposiciones, *Art européen d'aujourd'hui*; **Cahiers d'Art** n° 6 1927, Feuilles Volantes, p. 6, 8 ilustr.

76 *Ibidem*, p. 6

77 Sin texto: *Aristide Maillol et la Ville de Paris*; **Cahiers d'Art** n° 8 1928, p. 360, 2 ilustr.

78 Serie de artículos: *Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France*; Respuesta de G. Biermann, **Cahiers d'Art** n° 9 1928, pp. 384, 7 ilustr., 4 de Maillol [Maillol, Lehmbruck, Hoetger] / Respuesta de W. Grohmann, **Cahiers d'Art** n° 10 1928, pp. 419 - 420 [paginado 371-372.], 9 ilustr., 2 de Maillol [Maillol, Lehmbruck, Despiau, Haller]

79 Serie de artículos: *Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France*; Respuesta de P. Westheim, **Cahiers d'Art** n° 4 1929, pp. 143, 6 ilustr.: Laurens, Barlach.

/ Tan solo Brancusi, entre los escultores de esta generación, se ha separado del clasicismo para interesarse por las inquietudes de su tiempo.⁸⁰ Lo sorprendente del comentario de Zervos no es su brevedad, aunque a Bourdelle y Despiau –en el paréntesis de la cita– les dedique mayor atención, esta queda sobradamente compensada con la reproducción de *La femme au collier* al lado de *L'Amour (Le Cri)* de Lipchitz, sorprende el recordatorio de un pasado nabi al que no se había asociado nunca la escultura mailloliana aunque si su pintura y tapicerías, el propio artista recalcó esto en diversas ocasiones: “Gauguin me influyó fuertemente en pintura solamente y no en escultura, como se ha pretendido equivocadamente.”⁸¹ Al aducir Zervos el espíritu del Sintetismo simbolista de los de Pont-Aven con su conocida parafernalia de misticismo popular/primitivista, como peculiaridad del clasicismo de Maillol no está trabajando precisamente por la inclusión de su arte entre las manifestaciones de lo moderno cuya concepción se caracterizaba ya por la búsqueda de los valores plásticos específicos de los géneros artísticos y la negación de aditamentos literarios e ideológicos.

Parece que lo que Waldemar George otorgaba en grado máximo a la escultura de Maillol, a saber, su modernidad basada en una completa especificidad escultórica, Christian Zervos lo pone en duda al destacar precisamente su influencia de Pont-Aven. Lo cierto es que desde esta aparición en el artículo de Zervos, la revista no volverá a publicar ni una sola imagen de obra de Maillol, mucho menos textos. Cuando en 1938 el director de *Cahiers d'Art* publica su “*Historia del arte contemporáneo*”, auténtico apéndice de la revista de la que toma toda su abundante documentación gráfica, Maillol ya no está presente, ni tan siquiera se le nombra; Zervos, fiel creyente en la linealidad evolutiva del arte –“*Aunque de apariencia estrellada o poliédrica, el desarrollo del arte contemporáneo es sobre todo lineal.*”⁸² –, se esfuerza, no obstante, en disculparse por las sonadas ausencias: “*Este libro que pretende acoger en 1937 todo el campo de la pintura y de la escultura no está completo. Faltan pintores y escultores de alta calidad. Me excuso; pero he querido incluir en este volumen únicamente los artistas que han aportado un eslabón a la cadena comenzada por el hombre prehistórico y continuada por el hombre primigenio supremo que aparece en intervalos para glorificar el espíritu del hombre.*”⁸³ Ningún



Aristide Maillol en *Minotaure* 1933, Ref. en nota 84. Detalle del taller de Maillol por Brassai.

escultor realista ni francés ni extranjero tendrá cabida en esta peculiar historia del arte, esta clase de escultura sea clasicista o expresionista, queda por lo tanto, a juicio del director y editor de *Cahiers d'Art*, al margen de la línea principal del arte moderno. Son episodios marginales y prescindibles en el relato que aún perdura del arte del siglo XX.

Bienvenido a *Minotaure*. Por descontado que la simplificación darwiniana de la crítica “modernista” no es compartida desde el surrealismo. Considerando que las grandes revistas de corte surrealista no dejaron de ser plataformas de los intereses del grupo –incluso en el caso de la difundida y lujosa *Minotaure*, que solo les pertenecía a medias–, y que su atención a la escultura fue en consecuencia tan escasa como la práctica de este género entre sus adherentes, es relevante la única aparición de la obra de Maillol entre las páginas de la más renombrada de ellas, *Minotaure*. Se trata del célebre artículo

80 C. Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture; Cahiers d'Art* n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilust: Laurens, Lipchitz, Maillol y conjunto [Gargallo, Despiau, Brancusi, Belling, Kolbe, Sintenis et Lehmbruck], sculptures anciennes et primitives [chinoise, grecque, égyptienne, chaldéenne, africaine]; 1 de Maillol, p. 465

81 Cladel. J. *Maillol, sa vie, son oeuvre, ses idées*, Grasset, Paris 1937, p. 58 / en: *Aristide Maillol*, Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 2002, p. 43

82 Chistian Zervos: *Histoire de l'Art Contemporain*; Ed. Cahiers d'Art, París 1938, p. 17

83 *Ibidem*, p. 23-24

“*Dios-mesa-cubeta*”⁸⁴ Sorprende sin duda la presencia de Maillol y de quien puede considerarse su más relevante sucesor en la defensa del clasicismo en escultura, Charles Despiau, entre un grupo muy variado de escultores modernos no igualmente realistas. Se trata, no obstante, como se argumentó cuando este artículo fue comentado en su momento⁸⁵ de una utilización típicamente surrealista de imágenes previas reinterpretadas fotográficamente. Al menos en lo que concierne al aspecto tal vez más relevante del artículo, las fotografías de Brassai; en cuanto al interesante texto de Maurice Raynal, tiene un carácter genérico y no comenta ni las obras fotografiadas ni a sus autores, Maillol, como los demás, no es nombrado. Sin embargo, hay que pensar que la elección de tan variado grupo pertenece exclusivamente al crítico moderno que, como Tériade, aún más asiduo colaborador en *Minotaure*, no tuvo una relación específica con el grupo de Breton. Su elección es, por lo tanto, significativa, así como el beneplácito necesario por parte de la redacción de la revista, y sitúa a Maillol entre los más indiscutidos escultores modernos del momento. Decir, para finalizar este recorrido por el juicio crítico que sobre Maillol mantuvo la crítica avanzada, que Tériade, crítico fundamental tanto en *Cahiers d'Art* como en *Minotaure*, siempre incluyó en las exposiciones de escultura que organizó buenas representaciones de la obra de Maillol, aunque no escribiera sobre su él en las revistas y recordar el comentario publicado por Carl Einstein en *Documents* justamente a cuento de una de esas exposiciones, en el que desde luego Maillol queda al margen de las simpatías del extremado intelectual: “*Citamos con simpatía a Lipchitz, Laurens, a Brancusi y Giacometti.*”⁸⁶



Aristide Maillol en *Minotaure* 1933, Ref. en nota 84.

a) 2ª página del artículo con un cabezas de Despiau, Maillol y Brancusi; b) Rincón del taller de Maillol por Brassai.

Aceptación unánime del clasicismo de Maillol.

Presencia en *L'Amour de l'Art*. La variedad de matices con que la crítica más comprometida con las renovaciones artísticas vanguardistas asumió la escultura de Maillol, deviene unanimidad sin fisuras entre los medios y críticos de la modernidad no rupturista de la Escuela de París y del tradicionalismo conservador. Acabamos de tener ocasión de valorar las opiniones del más comprometido con los desarrollos modernos de los críticos de *L'Amour de l'Art*, quien también fuera su redactor jefe Waldemar George. A diferencia de otros críticos del arte moderno, su alta valoración del escultor no ofrecía espacio a matices sobre su indiscutible modernidad. La revista tiene, al margen de sus distintas etapas editoriales, una absoluta fidelidad a Maillol, aunque el único artículo monográfico que le dedicó fue el escrito por Waldemar George, sin duda porque las publicaciones monográficas existentes en el mercado le quitaban

84 Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; *Minotaure* n° 3 – 4 impreso en diciembre de 1933, p. 39-53, 6 páginas de ilustr.: Los talleres de (cada uno dos páginas): Brancusi 4 ilustr., Despiau 5, Giacometti 3 y texto, Laurens 3, Lipchitz 12, Maillol 5. Fotografiados por Brassai.

85 Este artículo fue presentado en su conjunto en Capítulo 4; *La consideración de la escultura en los artículos a ella dedicados.*

86 Carl Einstein: *Exposition de sculptures modernes (Galerie Georges Bernheim)*; *Documents* n° 7 diciembre 1929, p. 391

actualidad y porque no surgió una gran ocasión para ello como hubiera sido una exposición institucional en París equivalente a las muchas que ya se le habían organizado en Estados Unidos, Gran Bretaña o Alemania. La inauguración después de muchas dilaciones de las autoridades –la obra estaba terminada desde 1925– del *Monument à Cézanne* en el Jardin des Tuileries, el año 1929 tras la presión de una campaña de prensa, habría sido una buena ocasión pero la revista dirigida en ese momento por François Fosca no la aprovechó. Sobre este acontecimiento, vale la pena rescatar un comentario del periódico de ideas culturales avanzadas *L'Intransigeant* que puede servir para ilustrar el gran choque que en la época supuso la concepción monumental de Maillol: “*Maillol, el gran escultor francés, uno de los más grandes que han existido y cuya gloria universal atesora gloria para Francia, es también aquel cuyas obras adornan el paisaje francés con la más imbécil tacañería. Como no dejan ustedes de saber, gracias a todos esos montones de piedras en forma de militares de los monumentos a los muertos, Francia fue devastada dos veces.*”⁸⁷

Volviendo a *L'Amour de l'Art*, y las apariciones esporádicas de Maillol en esta publicación, cabe destacar su presencia habitual, siempre reseñada y a menudo acompañada de ilustración, en los artículos sobre coleccionistas y colecciones de arte moderno y contemporáneo. Así, en varios artículos de Pierre Courthion sobre el arte francés en colecciones suizas, las únicas piezas de escultura ilustradas en esta serie de artículos de 1926 son las de Maillol pertenecientes a las colecciones Emile Staub con una terracota y Bühler con *La Nuit*⁸⁸ De nuevo en 1929 Maillol es el único escultor merecedor de ser ilustrado con su terracota de 1925 *La toilette*, en el artículo dedicado a la Colección Rump de Copenhague y en 1930 dos figurillas de terracota y un bronce ilustran el contenido escultórico de la Colección Jean-Arthur Fontaine. Valga esta relación incompleta para avalar no solo la presencia de Maillol en *L'Amour de l'Art*, sino también la demanda de su obra por parte del coleccionismo internacional y su asimilación como el más tradicional y respetable de los escultores modernos; pareciera que el único. Otro tipo de artículo donde la revista presenta obras y comentarios sobre Maillol son los dedicados a los salones, mejor dicho al *Salon d'Automne*. Citemos únicamente, por dar voz a François Fosca, por el entonces director efectivo de la revista, el correspondiente a 1928 que presenta una gran fotografía del modelo en yeso de *Femme au collier* aquí designada como *Vénus*, obra importante del artista dada a conocer en esa ocasión y celebrada por el crítico al tiempo que hace una breve reflexión sobre la consolidación clasicista –mayor respeto a la mimesis– de su arte: “*La guinda de la escultura en este Salón es seguramente la Venus de Maillol, una de sus obras más perfectas. (...) Algunos, ante esta obra tan sobria, tan mesurada, añorarán tal vez los Maillol de antes, sus deformaciones, sus simplificaciones.*”⁸⁹

Maillol en *Escultores de este tiempo*– Aunque no con la concisión e implícita claridad de intenciones con que Waldemar George establecía la simultaneidad del espíritu clásico y del moderno en Maillol, el artículo de André Levinson *Escultores de este tiempo*, como hemos visto, uno de los más importantes sobre escultura en general⁹⁰, aporta, en su parte dedicada al escultor que es situado junto a Bourdelle, Despiau y Lipchitz, matices de interés en esa misma línea. Comienza el crítico señalando que fue Maillol quien abrió el siglo XX a la escultura al evitar a Rodin al tiempo que reafirmaba la consustancialidad del motivo humano con la escultura al que no puede, como la pintura, sustraerse: “*Este problema figurativo que propone de una vez por todas la ecuación que hay que establecer entre el concepto plástico del escultor y la estructura anatómica del modelo, se constituye en el contenido mismo de la obra escultural. El volumen abstraído en su expresión más amplia, la de las figuras geométricas simples, el cubo, el cilindro, la esfera, el cono, alcanza a expresar la diversidad del ser orgánico o a reducir esta diversidad a una fórmula simplificada.*”⁹¹ Maillol se ajustaría con precisión a estos condicionamientos de su arte, sería quien

87 Gloria de Francia, *L'Intransigeant*, 19 de octubre de 1929; en: **Aristide Maillol**, Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 2002, p. 150

88 Pierre Courthion: *L'art français dans les collections privées en Suisse, I y II*; **L'Amour de l'Art** nº 1 1926, (2 Ilustraciones de Maillol en p. 46 y p. 61)

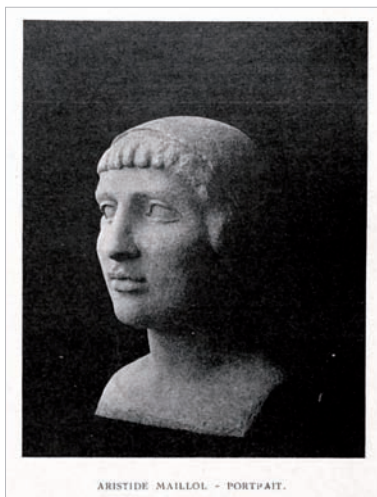
89 François Fosca: *Le Salon d'Automne* (2º article); **L'Amour de l'Art** nº 12 diciembre 1928, p. 441-452, 27 ilustr. p. 447-449

90 “*Escultores de este tiempo*” fue presentado de modo genérico en Capítulo 4; *Rodin punto de partida imposible*.

91 André Levinson: *Sculpteurs de ce temps. Exegese de quelques lieux communs*; **L'Amour de l'Art** 1924, p. 377-391, 24

mejor, con más pureza y concisión los pone de relieve, queda sin embargo por precisar hasta donde llega esa obligación de la escultura para con el cuerpo humano, su inapelable a priori, qué relación establece Maillol entre la ineludible representación del cuerpo y su realidad contingente: “¿En qué reside, si así es, la indudable grandeza de Aristide Maillol? En el hecho de que establece espontáneamente entre el tema y la forma, entre el modelo humano y su símbolo plástico, relaciones nuevas, inéditas y bellas... “Tema” es, por otra parte, más exacto que “modelo”; porque Maillol, seguro de su visión creadora, recurre sólo raramente al modelo vivo; apenas unas fotografías de desnudo le sirven de referencias, de medios de control o de comparación.”⁹²

La intención de Levinson de alejar, en vistas a su argumentación, al maestro de su disculpa naturalista le lleva a otorgar un papel exagerado a la mediación fotográfica en su metodología, pues, que se sepa, Maillol nunca dejó de usar y dibujar modelo, ahí está la importancia de Dina Vierny la modelo y amiga de su última época, o testimonios como el del crítico Paul Fierens que describe así el proceder del escultor: “El escultor sigue



Aristide Maillol en Escultores de este tiempo, 1924, Ref. en nota 91. a) Busto, en p. 381; b) Monument à Cézanne (finalizado hacia 1925): modelo en yeso y estudio previo, p. 379.



una cierta idea que él tiene pero cuyo buen fundamento verifica en el modelo. Consulta varios modelos —así procedía Rafael— e incluso, parece ser, modelos moldeados y fotografías.”⁹³ Lo significativo es, sin embargo, como en el texto de Waldemar George, poner distancia entre realidad y representación hasta convertir a esta en puro soporte de cualidades formales. En cualquier caso Levinson no insiste tanto como aquel en este punto crucial y pasa rápidamente a establecer la filiación clásica del escultor que relaciona más con períodos ya plenamente clásicos que con el arcaísmo heleno, haciendo una interesante apreciación plástica que corroboraría su adscripción a un clasicismo primero: “Todo en estas estatuas se ajusta estrechamente al bloque, ningún vacío deja circular el aire que disuelve la forma, y si el contorno curvado de la cadera enriquece la silueta por la grandiosidad de las curvas, la curva delicada de los pechos y la prominencia ligera del vientre apenas varían con su relieve escasamente hinchado, el plano amplio y vertical en el que reposa la obra.”⁹⁴

Una modernidad asumible. Maillol en las publicaciones de tradición. El juicio crítico sobre la obra de Maillol aportado por las revistas de corte más conservador coincide esencialmente con el hasta ahora expresado en cuanto a otorgar al escultor la primacía absoluta en la renovación contemporánea de la escultura en un sentido clasicista, en oposición al pasado inmediato bien académico, bien rodiniano. Una renovación indiscutiblemente moderna para estos medios. Pero mientras la crítica de cierto compromiso moderno, la que podía situar a Maillol junto a Lipchitz, se esforzaba, sin conseguirlo siempre como en el caso de Christian Zervos, por situar el arte de Maillol en un lugar destacado de la misma renovación moderna que podía acoger los ensayos cubistas, la crítica conservadora y desde luego la más intransigente con las derivaciones vanguardistas, ve en Maillol una ocasión para postular la posibilidad de un espíritu

ilust., p. 382

92 Ibidem, p. 384

93 Paul Fierens: *Maillol; L'Art et les Artistes* n° 144 febrero 1934, pp. 145-166, 25 ilust., 1 foto., p. 154

94 André Levinson: *Sculpteurs de ce temps. Exegese de quelques lieux communs; L'Amour de l'Art* 1924, p. 377-391, 24 ilust., p. 384

que siendo indiscutiblemente moderno, permanezca ajeno a rupturas y sea respetuoso con la tradición. Este es el sentido de los muchos artículos que estos medios dedicaron a nuestro escultor.



Aristide Maillol. Portada del número especial de L'Art et les Artistes de febrero de 1934. *La Méditerranée* es titulada *La Pensée*.

Entre ellos hay que destacar los monográficos que le dedicó *L'Art et les Artistes* durante el período de entreguerras, tres en total, dos de ellos dentro del número dedicado exclusivamente al escultor en febrero de 1934⁹⁵. Paul Sentenac firma dos de ellos, en 1931 y 1934, tienen un carácter laudatorio y descriptivo que rebaja su interés crítico; cabe sin embargo destacar dos interesantes términos que acuña. En primer lugar el introducido por el gran amigo del escultor y compañero nabi en otro tiempo, así como importante escritor de arte en la época, el pintor Maurice Denis que desde su militancia en la renovación del arte religioso cristiano quería, al igual que uno de los más importantes críticos conservadores, Camille Mauclair, *cristianizar* el arte de Maillol sosteniendo que, a la par que clásico, el escultor tenía una deuda con el pasado medieval, era desde este punto de vista un “*primitivo clásico*”. En segundo lugar, la primera aparición literal, entre la documentación revisada, del término, hoy tan utilizado para situar estilísticamente a Maillol, de clasicismo mediterráneo: “*La tradición de la dulce Francia*⁹⁶ y el *clasicismo mediterráneo se funden en la obra de un Maillol*.”⁹⁷

La interpretación tradicionalista de Paul Fierens. Mucho interés crítico presenta, en cambio, el gran artículo escrito por Paul Fierens para el especial Maillol de la misma revista. Hemos encontrado ya en más ocasiones a este, entre los más prestigiosos críticos del momento, y constatado su carácter moderado dentro de la defensa de un arte renovado pero respetuoso con la tradición. Su artículo es el más extenso escrito sobre el escultor en las revistas y repasa toda su obra de madurez sea escultura o dibujo, sin evitar interesantes contextualizaciones críticas que permitirán valorar cómo se integraba la obra de Maillol en la producción contemporánea desde los ambientes conservadores más reacios a las vanguardias. En primer lugar, como otros críticos, determinar su singularidad frente a grandes antecesores: “*Pero la escultura de Maillol está en las antípodas de toda declamación, de toda vana retórica. No gesticula ni vocifera. Si Rodin prolonga la estela barroca, si el eclecticismo de Bourdelle, alimentándose en las fuentes del gótico y del antiguo, se inclina hacia el romanticismo complaciéndose con gusto en la exageración, Maillol tiene la ingenuidad clásica.*”⁹⁸

Tiene, continúa Fierens, el don clásico, el *genio clásico que no existe sin una fuerte dosis de ingenuidad*, y que es completamente opuesto a la noción de clasicismo, al igual que Fidias y Miguel Ángel lo son a Canova; el clasicismo, afirma, busca lo clásico mientras lo clásico busca lo verdadero. Este espíritu clásico que le es innato, no es ajeno a la procedencia mediterránea, al clima como quería Taine o Winckelmann, de la Arcadia francesa que le vio nacer y a la que vuelve todos los inviernos. Señala también el crítico un aspecto biográfico del artista ya destacado cuando más arriba presentamos escuetamente su formación artística. “*Maillol se formó, por lo tanto, en un medio de pintores, y nos preguntaremos de inmediato si no debe nada a Renoir*⁹⁹. Pero él es, seguramente, el único escultor de su tiempo, del nuestro, que escapa totalmente

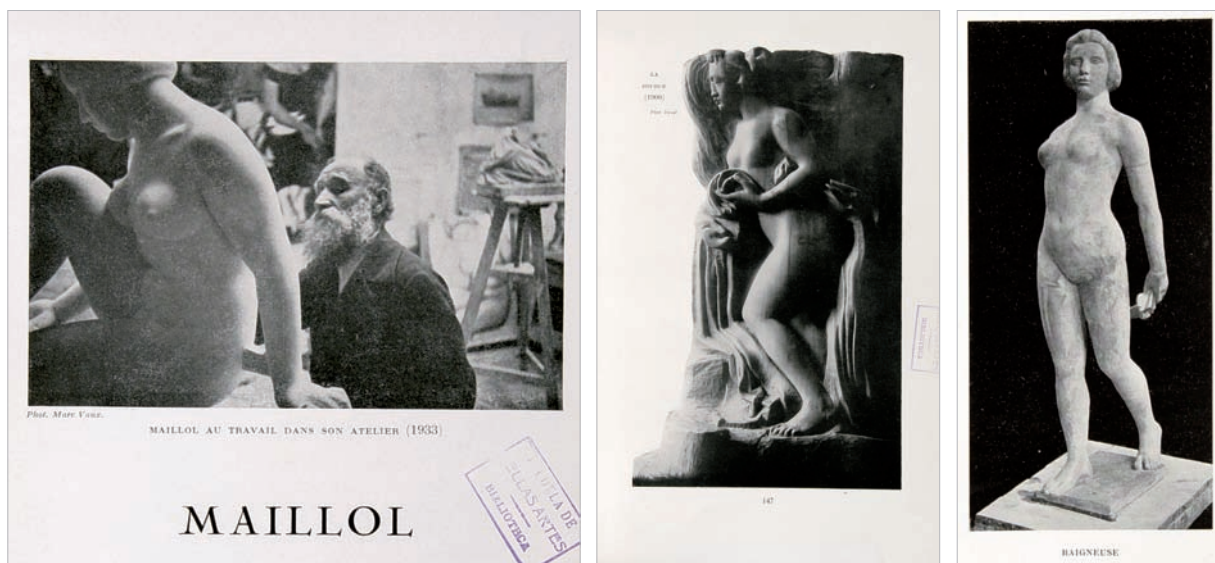
95 Son los siguientes: (1) Paul Sentenac: *Autour des oeuvres récentes d'Aristide Maillol*; *L'Art et les Artistes* nº 115 marzo 1931, pp. 192-198, 8 ilust.; (2) Paul Fierens: *Maillol*; *L'Art et les Artistes* nº 144 febrero 1934, pp. 145-166, 25 ilust., 1 foto.; (3) Paul-Sentenac: *La vie, aux heures claires, d'Aristide Maillol*; *L'Art et les Artistes* nº 144 febrero 1934, pp. 167-170, 4 ilust. Los dos últimos se encuadran en el marco del número especial Maillol de febrero de 1934.

96 Douce France, una forma de hacer referencia al corazón de Francia y a Ile-de-France

97 Paul-Sentenac: *La vie, aux heures claires, d'Aristide Maillol*; *L'Art et les Artistes* nº 144 febrero 1934, pp. 167-170, 4 ilust., p. 170

98 Paul Fierens: *Maillol*; *L'Art et les Artistes* nº 144 febrero 1934, pp. 145-166, 25 ilust., 1 foto., p. 146

99 Efectivamente, en el siguiente párrafo aventura, a pesar de lo ajustado de las fechas, que tal vez no fuera Renoir el



Aristide Maillol en *L'Art et les Artistes*: a, b) Imágenes del artículo de Paul Fierens, Ref. en nota 93: Fotografía de la 1ª página, p. 145; *La Source*, 1900, p. 147; c) *Baigneuse*, modelo en yeso de *L'Ile de France*, primeros años 30, Ref. en nota 95 (1), p. 193.

a la influencia de Rodin.”¹⁰⁰ Cuando el crítico avanza en su análisis formal de la obra mailloliana evita comparaciones geométricas y argumentaciones que puedan conducir a destacar una excesiva autonomía de las formas respecto a lo representado. Esta línea interpretativa presente, como veíamos, en Waldemar George y la crítica moderna, mediante la cual, al potenciar su especificidad escultórica se introduce implícitamente la obra de Maillol en el centro de los intereses de las renovaciones modernas avanzadas, es desechada por Fierens que no manifiesta el mismo interés que aquellos por declarar moderna la obra del escultor. Los volúmenes de Maillol con ser tan tersos respecto a los de Rodin, siguen siendo carne¹⁰¹, no son ni simplificaciones geométricas ni partes de una construcción abstraída del cuerpo femenino: “*En Maillol –que como a Rodin le horroriza igualmente la abstracción y la retórica, el verismo y el estilo a priori-, en Maillol, decíamos, la carne ha perdido algo de su temblor, ya no está bañada de grandes ondas, llevada en un torbellino que la deforma y la reforma a cada instante. Tiende, al contrario, a su consistencia definitiva y –como elevada por encima de sí misma, de su sustancia- accede a la incorruptibilidad.*”¹⁰²

La inactualidad triunfante de Maillol. Paul Fierens que en otras ocasiones evitó ataques explícitos a las corrientes avanzadas, incluso alabó a muchos de sus representantes como a Brancusi aceptando la convivencia de *escultura de tradición* y *escultura independiente*¹⁰³, ahora, en 1934 cuando un importante sector de la crítica, como el resto de la sociedad, comienza a radicalizar posiciones ideológicas, su discurso se compromete aventurando descalificaciones de la modernidad. Utilizando palabras de Waldemar George que, aunque embarcado por esas fechas también en un giro ideológico nacionalista, sin embargo, nunca renegó expresamente de las conquistas del arte moderno que tanto defendió en los años 20, Paul Fierens niega por completo para Maillol cualquier adscripción moderna: “*Maillol, escribe Waldemar George, ha escapado de la inquietud moderna; ha sido más fuerte que su tiempo, ha sabido mantenerse firme. Su tiempo, por otra parte, en absoluto le ha ninguneado, dicho sea en descargo de los ‘modernos’. No nos parece que la escultura francesa contemporánea sufra demasiado la inquietud de la pintura, más directamente sensible, más cambiante a los menores matices y fluctuaciones.*”¹⁰⁴. La escultura no parece necesitar de las emociones

influido cuando modela su *Vénus Victorieuse*, fundida en 1914 pero seguramente concebida mucho antes, sino el propio Maillol cuando crea su *Pomone* de 1912

100 Paul Fierens: *Maillol*; *L'Art et les Artistes* n° 144 febrero 1934, pp. 145-166, 25 ilustr., 1 foto., p. 149

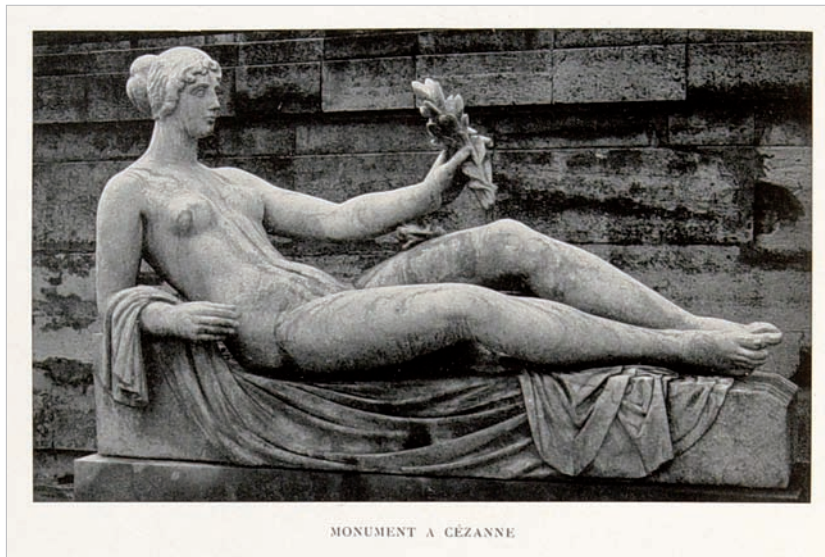
101 *Chair*. En español falta una palabra para designar carne cuando es la humana

102 Paul Fierens: *Maillol*; *L'Art et les Artistes* n° 144 febrero 1934, pp. 145-166, 25 ilustr., 1 foto., p. 153

103 En Paul Fierens: *La sculpture au Salon des Tuileries*; *Art et Décoration* 2º semestre 1928, p. 25-32, 8 ilustr., el crítico alababa la variedad de visiones escultóricas del presente, incluyendo autores como Lipchitz, y saludaba la posibilidad de sus convivencia como algo positivo.

104 Paul Fierens: *Maillol*; *L'Art et les Artistes* n° 144 febrero 1934, pp. 145-166, 25 ilustr., 1 foto., p. 163

modernas para realizarse plenamente, para llegar, incluso a uno de sus momentos más brillantes en Francia: “Con Maillol, Despiau, Wlérick, Dejean, Drivier, Pommier, Marcel Guimond, que nos parece el más próximo al maestro de Banyuls y de Marly, con Henri Laurens que, venido del cubismo, no deja de simpatizar, más allá de escuelas y de sistemas, con el arte de Maillol y de los clásicos, la escultura francesa brilla hoy con un destello seguro y, desde Rodin, sin eclipse.”¹⁰⁵



Aristide Maillol en *L'Art et les Artistes* 1931, Ref. en nota 95 (1). *Monument à Cézanne* en su emplazamiento del Jardín des Tuileries, inaugurado en 1929.

La fiebre nacionalista que comienza, como en la inmediata posguerra, a contaminar la crítica de arte en Francia está ya muy presente en este texto que hace volver al redil del clasicismo francés, definitivamente encarnado por Maillol, que lo libera de sus otrora rígidas normas, y por sus sucesores generacionales y estéticos, a artistas, franceses ciertamente, como Henri Laurens antaño tentados por sistematizaciones espurias. El crítico que ve, no sin cierta razón, al Laurens de esos años por el buen camino de vuelta,

reconoce como cierta la tesis moderna de que las artes deben despojarse de lo superfluo, y aunque afirma que “*La escultura no quiere ser sino escultura*” y tiende como todas las artes a la pureza y máxima autonomía, ve el peligro de los límites de esta tendencia, su mal uso: “*Se repliega (el arte) gustoso sobre sí mismo, se mira con interés. La religión del arte bascula al fanatismo. La escultura con Brancusi, con Lipchitz, como la pintura con Picasso, comete pecado de angelismo. Qué deviene el ángel, lo sabemos, deviene en ocasiones la bestia... / Pero el sólido buen sentido de Maillol, va contra los esteticistas y repudia los sofismas de los abstraccionistas. (...) / Si Maillol es inactual, la culpa es imputable a la actualidad más que al escultor.*”¹⁰⁶

Así se cierra, desde el punto de vista argumental, un texto que caracteriza muy bien la actitud de buena parte de la crítica de la época, y más concretamente de los años 30, no solo hacia Maillol sino hacia la relación entre tradición y modernidad. Una crítica que en los años 20 aceptaba el termino moderno y luchaba por acogerse desde determinadas premisas a él, ampliarlo y ocuparlo, y que en la medida que percibe que ese arte moderno finalmente triunfante es el derivado de los vanguardismos, el representado por *Cahiers d'Art*, se retira del campo intentando llevarse consigo, al menos, a artistas tan franceses como Maillol, arrebatándoselo a una modernidad descarriada y en definitiva extranjera. Maillol queda así sustraído del debate moderno -que por otra parte siempre interesó al artista: “*Pero debemos ser modernos, debemos adaptarnos a nuestro propio tiempo.*”¹⁰⁷- y se le hace entrar en el panteón del arte francés, por supuesto con su importante carga renovadora: “*Maillol, padre de diosas que son guardianas y garantes de su inmortalidad, pertenece a la historia del arte francés sobre todo en la medida que, tal como Puget en el siglo XVII, opone a sus normas estrictas, a su clasicismo a menudo estrecho, su visión de una humanidad superior, cándida, feliz, y el esplendor de sus formas desplegadas.*”¹⁰⁸

105 Ibidem, p. 163-164

106 Ibidem, p. 165

107 Robert Goldwater, Marco Treves: *El arte visto por los artistas*; Seix Barral, Barcelona 1953, p. 309

108 Ibidem, p. 166

7. III. FRANCIA Y LOS NUEVOS CLÁSICOS. LA BANDE À SCHNEGG: UN CLASICISMO ECLÉCTICO.

CAPITULO 7. Las figuraciones modernas.

7. III. FRANCIA Y LOS NUEVOS CLÁSICOS. LA BANDE À SCHNEGG: UN CLASICISMO ECLÉCTICO.

7. III.1. Renovando la tradición desde la tradición.

Lucien Schnegg.- Lucien Schnegg; hacia la simplicidad.- La Bande à Schnegg.

7. III.2. Charles Despiau.

Posibilidad del retrato escultórico: lecturas en clave moderna.-

El gran retratista.; Despiau - Rodin - retrato.; Naturalismo y exégesis plástica.; Abstención de Waldemar George.; Apariciones en *Cahiers d'Art*.; Despiau entre sus bustos, a las diez y media.

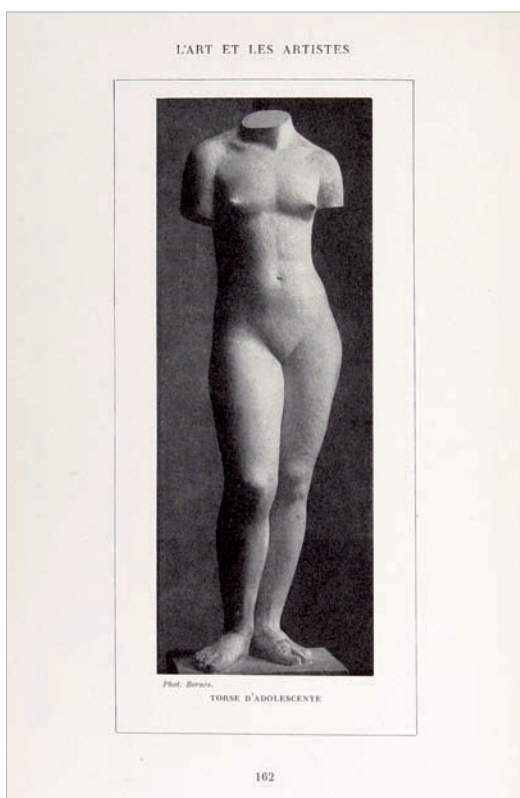
El nuevo maestro de la estatuaria francesa.- La crítica conservadora: A.-H. Martinie y Gustave Kahn.; Retratista y hacedor de estatuas.; La estatuaria de arquetipos.; Cánones estatuarios de los años 30.; Compañías comprometidas.

7. III.5. Otros escultores de la Bande à Schnegg

Robert Wlérick.- Figuración quintaesenciada del desnudo y del retrato.; El vínculo con Despiau.; Bellas arquitecturas, bellas superficies, bellos volúmenes.; Contención y dificultad según Martinie.

Jane Poupelet.- Cuerpos femeninos y animales de granja.; Crítica y entrevista con Charles Kunstler.; La escultura, la luz, el detalle.; Discreción hasta en el olvido.

Otros escultores.- Otras aportaciones.; **Yvonne Serruys.- Léon Drivier.**; Entre la escultura pura y la decoración.; **Louis Dejean.; Henry Arnold.**; El proceso de trabajo: *espero la revelación de la luz.*

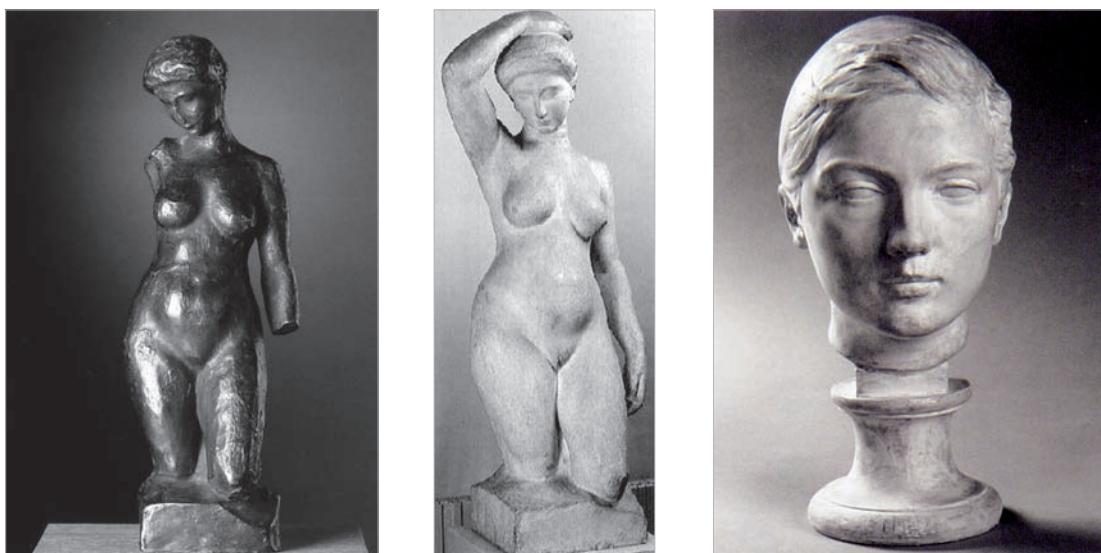


Charles Despiau. *Torse d'adolescent*, L'Art et les Artistes 1932, Ref. en nota 138, p. 162.

En el Capítulo 5 (*Desnudo, retrato y animales. La escuela de figuración moderna francesa.*), fue ya presentada en sus aspectos generales y en relación con la renovación clasicista de la estatuaria francesa, la llamada Bande à Schnegg. Esta agrupación de escultores quedó entonces encuadrada dentro de tal renovación como parte de un amplio proceso que integraba a otros muchos escultores, algunos de los cuales fueron entonces presentados con algún detalle. Al grupo de la Bande à Schnegg se le otorgó, no obstante, un papel decisivo y ejemplar en la definición del proceso moderno de renovación de la estatuaria. El hecho de que aunque leve, pueda hablarse de una acción e incluso de elementos estéticos grupales, unido a la relevancia y valor paradigmático de las obras de algunos de sus componentes, aconsejó un tratamiento específico y diferenciado de estos artistas que ahora, tras una breve introducción del grupo y de su mentor Lucien Schnegg, se van a introducir individualmente, a partir de su presencia en las revistas y de las valoraciones críticas en ellas volcadas.

7. III.1. Renovando la tradición desde la tradición.**Lucien Schnegg.**

Lucien Schnegg; hacia la simplicidad. Más allá de la discusión hasta aquí expuesta sobre la recepción de las obras de Maillol, Bernard o Bourdelle, sobre su vinculación a una modernidad más o menos tradicionalista -una vez aceptado unánimemente su carácter renovador-, está el hecho de que inauguran un ciclo de la escultura figurativa francesa que con diversos matices permanecerá hasta el mismo comienzo de la Segunda guerra mundial, caracterizado por la insistencia en el clasicismo y el desnudo idealizado; y ya en la etapa final, con mayor o menor consciencia, por una retórica glorificadora paralela a la desarrollada en los países totalitarios. Con ser a ellos, los tres citados, por fechas y sobre todo por la gran entidad y difusión de sus trabajos, a quienes corresponde el calificativo de iniciadores, la recuperación clasicista moderna surge con fuerza simultáneamente, en distintos ambientes y entre artistas de diversas generaciones en los comienzos del siglo XX. Se trató más bien de algo que estaba, por así decir, en el ambiente y que en todos los casos, paradójicamente, se relaciona con la herencia inmediata de Rodin. Así, la tendencia hacia simplificaciones de corte clasicista, incluso el retorno a temas de la antigüedad, se percibe desde muy pronto, recién estrenado el siglo, en muchos escultores nacidos alrededor de 1875 que a diferencia de Maillol sí tuvieron directa e indirectamente un fuerte vínculo con Rodin.



Lucien Schnegg, imágenes actuales de sus obras: a) *Torse d'Aphrodite* (boceto para *Vénus*), 1905; b) *Vénus*, 1906; c) *Jane Poupelet*, 1903.

En el capítulo anterior fue ya presentada, desde el punto de vista de los géneros escultóricos esta vuelta al clasicismo –auténtica renovatio moderna- y algunos de los artistas que mejor representaron sus diversas facetas. Se habló entonces del grupo Bande à Schnegg como paradigma de tal retorno a un clasicismo antiacadémico, anunciando, en consecuencia, la necesidad de otorgarle un tratamiento específico. Efectivamente, entre la larga nómina de artistas de indudable calidad y notable celebridad en la época que podrían citarse, algunos de los cuales tuvimos ocasión de conocer entonces, destaca el grupo que, al margen de otras enseñanzas, se aglutinó alrededor del magisterio y la amistad de Lucien Schnegg (Burdeos 1864 – París 1909), maestro muy respetado y querido del grupo hasta su temprana muerte. Lucien, como su hermano Gaston Schnegg, igualmente escultor y pintor, fue práctico de Rodin, que le profesó amistad y alabó en diversas ocasiones su trabajo, realizó en asociación con su hermano importantes decoraciones en establecimientos y edificios de París y expuso asiduamente en los salones, tanto en la Nationale como en los Indépendants durante el cambio de siglo. Pero su obra más interesante desde el punto de vista histórico tuvo un carácter intimista, es también el caso de la de su hermano Gaston, pequeñas figuras y retratos en los que se manifiesta a la par que un modelado de ascendente rodiniano,

una ya clara tendencia a la cita helenística. Respecto a lo primero, su toque rodiniano, en ocasiones de un impresionismo acentuado por la rapidez de la factura de las pequeñas figurillas, es destacado en uno de los pocos artículos que se le dedicó: “*Si la escuela de escultura francesa contemporánea es de tan noble calidad, se lo debe, pues, en parte a la influencia preponderante de Rodin. Lucien Schnegg estuvo entre aquellos sobre los cuales se ejerció particularmente esa influencia.*”¹⁰⁹ Siendo esto indudable, el interés por el clasicismo griego se hace patente en el tratamiento y elección de algunos de sus temas, particularmente pequeños desnudos femeninos y retratos entre los que hay que destacar el de la escultora del grupo Jane Poupelet o la *Tête d'Aphrodite* (1904) de un marcado gusto helénico, obra esta última que, en un artículo publicado en vida del escultor, hacía alabar ya al crítico su espíritu clásico: “*Me parece reencontrar el bello rostro de Afrodita surgiendo del enigmático bloque de mármol. (...) Por lo demás, lo importante no está en un título, sino en el mérito del rostro, en la perfección de su modelo que se resuelve en una obra toda de luz.*”¹¹⁰ En fechas mucho más recientes, Michel Dufet en su introducción al único estudio publicado existente, y muy difícil de encontrar, sobre el grupo liderado por Lucien Schnegg¹¹¹, pone de manifiesto la importancia de este escultor en la implantación del gusto clasicista de corte helénico y la simplificación de las formas anatómicas a la búsqueda de volúmenes más luminosos y netos, hasta el punto de afirmar que su aportación clásica fue previa a la de Maillol. Tal vez esta opinión quede más avalada por la obra de sus distinguidos compañeros de grupo, todos ellos implicados en este retorno clasicista, que por una improductiva, por incierta, oposición de fechas.

La Bande à Schnegg. Aunque según las fuentes hay nombres que pueden estar o no, los escultores que se reunían hacia 1900 habitualmente alrededor de una antigua y míticamente potente estufa de hierro en el taller de los hermanos Schnegg, eran, entre los mayores: el propio Lucien Schnegg y su hermano Gaston, Auguste de Niederhausen y, solo según algunos textos, Pompon; entre los más jóvenes, todos ellos nacidos mediados los años 70: Henry Arnold, Louis Dejean, Charles Despiau, Léon Drivier, Halou, Cavaillon, Albert Marque, Jane Poupelet, Yvonne Serruys, Robert Wlérick. Su cohesión como grupo artístico no llegó ni mucho menos al grado de militancia de los grupos vanguardistas, seguramente nunca tuvieron la intención de constituirse en una nueva escuela o ismo; no generaron textos ni manifiestos y en realidad cada uno mantuvo siempre su línea de trabajo diferenciada dentro de una noción bastante vaga de renovación figurativa antiacadémica, renovación en ocasiones difícil de percibir en algunos de los artistas de la lista consignada. En cualquier caso desarrollan una cierta actividad de grupo en exposiciones colectivas entre 1904, cuando se presentan bajo el nombre de *Certains* en la *Galerie Barbazanges*, y 1930. A partir de 1914 arraiga un jocoso comentario de Louis Vauxcelles que designó al grupo aglutinado alrededor de Lucien Schnegg como “la banda de Schnegg”, Bande à Schnegg¹¹², comentario que se impuso con la misma maliciosa ironía y el mismo éxito que, algo antes y a partir de sendas críticas suyas, lo hicieran los términos de fauvismo o de cubismo. Puede decirse que, sin un programa concreto y con el único objetivo de sustraer a la escultura de la academia revitalizándola con las virtudes perdidas de la antigüedad -también de antigüedades distintas de la helénica, manifestando su interés por Egipto y oriente, por la edad media y el primer renacimiento, lo que da un carácter ecléctico al grupo-, la idiosincrasia del grupo se fundía con la época, pues son muchos los escultores que en aquel momento, particularmente en los años 20, perseguían los mismos fines con parecidos medios sin estar vinculados a la Bande à Schnegg y, recíprocamente, algunos de los pertenecientes al grupo a duras penas llegaban a comprender y manifestar en sus obras el sentido renovador de la acción del grupo al que, sin embargo, pertenecían, aunque más por razones de camaradería que estéticas.

A pesar de estas contradicciones y falta real de cohesión, hubo entre los más interesantes artistas del grupo indudables sinergias estéticas y un alto nivel artístico, y entre todos ellos lazos de amistad y de

109 Jean Alazard: *Lucien Schnegg et la sculpture française contemporaine*; *Gazette des Beaux-Arts*, Tomo XIII, 1935, p. 117

110 Charles Saunier: *Lucien Schnegg*; *Art et Décoration* marzo 1907, pp. 101-102

111 AA.VV.: *La Bande à Schnegg*, Cat. exp. Musée Bourdelle, Paris 1974

112 En: Marine Schenegg: <http://gastonschnegg.cher-alice.fr>

experiencias profesionales. Efectivamente, los componentes de la Bande à Schnegg, compartieron entre sí y con su jefe de filas la admiración y el reconocimiento hacia Rodin, campeón contra ese academicismo del que todos renegaban. De hecho, muchos de ellos (Pompon, Despiau, Poupelet, Drivier, Dejean, Halou, Lucien y Gaston Schnegg) trabajaron como prácticos y colaboradores del maestro en algún momento, particularmente cuando el gran éxito de la Exposición de 1900 desbordó la capacidad del taller de Rodin ante la avalancha de encargos. Los jóvenes que integrarían la Bande à Schnegg provenían pues de la escultura, sus miembros se habían formado del modo en que tradicionalmente había de hacer su aprendizaje, hasta edad bastante avanzada, un escultor; la aportación de Lucien Schnegg en su formación consistió en transmitir su amor por los modelos griegos y la forma frontal y simplificada, la renuncia a la retórica iconográfica y formal, el amor por el pequeño formato y por lo cotidiano, también por el retrato sobrio de expresión y pleno de intimidad.

Despiau, el más célebre de los componentes de la Bande à Schnegg y apreciadísimo colaborador de Rodin durante años, afirmaba muchos años después de las veladas en el taller de los Schnegg en respuesta a una encuesta propuesta por Breton y Eluard desde las páginas de *Minotaure* en la que se preguntaba: *¿Puede usted decir cual ha sido el encuentro capital de su vida?: “Ha habido, tal vez, dos encuentros en mi vida: Lucien Schnegg y Rodin. Pero es el primero sin duda quien me ha aportado el coraje en un momento en que yo estaba bastante deprimido. Me encontré con Schnegg en el preciso momento en que yo abandonaba la Escuela de Bellas Artes. Me estimuló. En cuanto al encuentro con Rodin, no hizo sino confirmar las cosas que ya estaban formadas en mí. Creo que estos encuentros eran necesarios”*¹¹³ Esta declaración del lacónico Despiau dice mucho acerca del papel jugado por Lucien Schnegg entre sus amigos más jóvenes de la “banda”, un papel de sutil magisterio reconocido como fundamental por sus compañeros y en alguna medida discípulos. Como tal se declara Jane Poupelet, una muy apreciable escultora, miembro temprano y destacado del grupo: *“Acabados mis estudios, en 1900, vine a París donde trabajé con Lucien Schnegg, que era un muy buen profesor. Él no me imponía sus opiniones, no tocaba jamás mis ensayos, dejándome buscar. Pero me enseñaba lo esencial del oficio.”*¹¹⁴

A pesar de estos reconocimientos hacia la figura de Lucien Schnegg, los nexos de la Bande à Schnegg fueron débiles y tal vez, aunque ahora cierta historiografía francesa quiera destacar su importancia, apenas reconocidos en la propia época. Al menos durante entreguerras. Las pocas veces que en los muchos artículos monográficos dedicados a artistas pertenecientes al grupo se cita el término Bande à Schnegg queda como un dato biográfico por lo general referido al periodo de formación del artista, prácticamente nunca se profundiza en el sentido de los presupuestos estéticos del grupo. Veamos, sin embargo, una significativa excepción ya que proviene de uno de los más reconocidos expertos en escultura del momento. A.-H. Martinie comenzaba un importante artículo sobre Wlérick, destacadísimo miembro de la “banda”, reflexionando sobre cómo Rodin estaba siempre en la base de cualquier escultor actual. El propio Rodin, afirmaba Martinie, percibió que los más jóvenes adoptaban vías que no eran las de su preferencia, pero en lugar de lamentarse, él mismo les animaba a seguir sus caminos; estas nuevas vías de la escultura deberían mucho a Lucien Schnegg: *“Robert Wlerick está entre los más jóvenes del grupo donde se expande el nuevo espíritu y sus bustos retuvieron la atención del viejo maestro. Son unos cuantos (Despiau, Poupelet, Dejean, Wlérick, Cavaillon, Arnold y algunos otros) que por obedecer a las mismas preocupaciones y bajo un aire de familia, presentan una diversidad que no aparece probablemente a primera vista. La mayor parte obtienen un impulso decisivo de Lucien Schnegg. Este escultor, muerto demasiado joven para dar su verdadera medida, dejó sin embargo una obra remarcable, pero sobre todo hay que admirar en él, en pleno reinado de Rodin, una rara independencia de juicio, la inteligencia clara de las cualidades necesarias a la escultura. Sin instituirle en jefe de escuela, hay que reconocer en él un precursor y es legítimo hablar de enseñanza tanto por su propia obra como por sus charlas familiares en el taller. Un artista como Despiau, el más cumplido de nuestros estatuarios y cuya obra solo se compara con las más bellas, no teme reconocer la influencia de Lucien Schnegg cuyos*

113 *L'enquête sur la reencontre*; *Minotaure* n° 3 – 4, n° doble, impreso en diciembre de 1933, pp. 101-116, 1 ilustr., p. 107-108

114 Charles Kunstler: *Jean Poupelet*; *L'Amour de l'Art* n° 9 1927, pp. 321-327, 11 ilustr., p. 326

*principios lleva a su conclusión lógica y a su punto de perfección. Remarquemos una vez más que este retorno a las verdaderas tradiciones de la escultura se produce fuera de la Escuela e incluso contra ella.*¹¹⁵

Los de Schnegg son, por lo tanto, un grupo bastante heterogéneo de escultores independientes que asumen unas u otras influencias y se insertan en los modos figurativos de corte clasicista del momento. Si, a pesar de la cita de Martinie, es rara la vinculación grupal por parte de la crítica, aún lo es más por parte de los propios interesados, de los escultores y escultoras que supuestamente lo compusieron y que como se ha visto en las declaraciones de dos de sus más relevantes componentes, aluden a su maestro o consejero Lucien Schnegg pero nunca a la existencia formal de un grupo al que debieron conceder una importancia como tal muy relativa. Esto, a pesar de participar en manifestaciones colectivas del grupo por lo demás de muy cambiante composición.

7. III.2. Charles Despiau.

Posibilidad del retrato escultórico: lecturas en clave moderna.

El gran retratista. Sería imposible caracterizar los años 20 sin la imagen de los retratos de Charles Despiau (Mont-de-Marsan, 1874 - París, 1946), sin la intensidad extrañamente silenciosa de sus personajes, sin embargo, tan reales. Rodin no sacó el retrato de sus esquemas románticos, incluso en sus más celebres obras dedicadas como el Balzac o el Victor Hugo, la importancia concedida al retrato es relativa comparada al desarrollo



Charles Despiau en su estudio (fecha desconocida, años 30), Ève, hacia 1925, en primer término.

monumental del conjunto; en cuanto a sus muchos bustos retratísticos, no alcanzan el grado de autonomía y renovación de sus grandes obras programáticas y monumentales. Con Rodin el retrato no se renueva ni entra en la modernidad; con Maillol simplemente, no existe. Será Despiau el encargado de introducir este género, en su versión escultórica, en el siglo XX y lo hace con una sensibilidad tan perfectamente moderna, aunque ciertamente distinta, como la asumida por Derain en sus retratos u Otto Dix al retratar la alta burguesía alemana. No serán pocos los que aplicarán con notables resultados su fórmula de hieratismo y expresión contenida asociada a unos volúmenes de máxima y concisa sobriedad y una superficie de vibrante textura derivada del propio trabajo de modelado; pero otros la vulgarizaran hasta el hastío. En cualquier caso hay que resaltar la extraordinaria originalidad de sus retratos que no beben en una fuente claramente identificable –aunque pueden postularse influencias diversas, ninguna parece imponerse–, y que nada deben a sus maestros generacionales, ampliamente superados por Despiau en el género del retrato. La calidad y originalidad de su figuración lo convierten en el componente de la Bande à Schnegg más celebrado en vida y también por los historiadores, en realidad el único escultor figurativo francés de su generación, una generación ya propiamente de entreguerras, del que se mantiene un recuerdo razonable y ocupa espacio en los libros de historia; y esto a pesar de la acusación de

colaboracionista que enturbió gravemente el final de su carrera. El único, también, que en vida traspasó las barreras de los medios periódicos artísticos tradicionalistas y modernos no vanguardistas; como se ha podido ver, él junto a Maillol fue recuperado por *Minotaure* entre una pléyade de escultores figurativos completamente obviados por los medios más avanzados.

Como tantos escultores de su generación, Despiau encontró los estudios en la *École des Beaux-Arts*, demasiado rígidos y no se acomodó a sus planteamientos académicos, halló, por el contrario, en los museos el equilibrio entre realismo y simplificación formal que desde sus primeras obras manifiesta su estilo. Su carrera discurrió con parsimonia como su meditada forma de trabajar¹¹⁶, solo cumplida la treintena, hacia 1904, comienza a ser considerado su trabajo, por lo demás regularmente expuesto desde hacía años en los salones, por algunos críticos, entre ellos Claude Roger-Marx crítico importante entonces y también en el período de entreguerras, pero su reconocimiento público solo llegará acabada la guerra, en los años 20. Hay en este intermedio en el que los intereses estéticos y temáticos del escultor quedan ya perfectamente fijados, un episodio destacado; en el *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* de 1907 expuso la que se convertirá, tal vez, en su obra más célebre, aún hoy día, el busto *Paulette*, este, según se repite frecuentemente, habría hecho exclamar a Rodin, el avezado descubridor de talentos: “*esto es para paladares refinados*”; Rodin le ofrecía inmediatamente trabajar en su taller, colaboración que se mantendría hasta la llamada a filas de Despiau en 1914 y que se caracterizó por la gran autonomía que le concedía el maestro. Los encargos aparecen con la vuelta de la guerra y también un cierto reconocimiento de la crítica que se afianzará definitivamente en el segundo lustro de los años 20, muy particularmente tras la lluvia de encargos generada a partir de la exposición en la galería Joseph Brummer de Nueva York el año 1927.



Charles Despiau en *L'Amour de l'Art* 1922, Ref. en nota 118.

Despiau-Rodin-retrato. A los primeros momentos de ese reconocimiento pertenece el primer gran artículo que le dedica una revista de arte, nada menos que *L'Amour de l'Art*. El crítico de arte y de cine René Schwob, mas conocido como escritor ensayista y, posteriormente en los años 30, por su condición de judío convertido al catolicismo desde donde, según Léon Alhadeff¹¹⁷, mantuvo posturas antisemitas, es el autor de un texto que acierta a establecer las premisas del arte de Despiau, poniéndolo sobre todo en contraste con Rodin. Rodin, se argumenta, es el referente y toda la escultura sucede a su experiencia pero esa experiencia es la del genio y es intransferible, sino claramente perniciosa, Despiau es descrito como uno de esos discípulos del maestro de Meudon que rompen con su obra: “*Muy pronto –durante su propia vida- todas las tendencias en escultura se manifestaron en direcciones opuestas a las que él (Rodin) había seguido.*”¹¹⁸ Entre los sucesores de Rodin, afirma Schwob, los hay que reducen el esquema humano a su arquitectura esencial. Pero sus discípulos más directos ponen límites a sus simplificaciones evitando

contradecir lo natural o el hábito de los ojos. Entre los primeros están los que practican la talla directa como disciplina que les aleja de las seducciones de la facilidad. Entre los segundos, Despiau es uno de ellos, la búsqueda de la armonía mediante los cuerpos y expresiones en reposo. Caracteriza así la época como una negación de los excesos antinaturalistas y antiplásticos de Rodin; como una vuelta inevitable

116 Solo produjo unas 150 obras en 50 años de profesión.

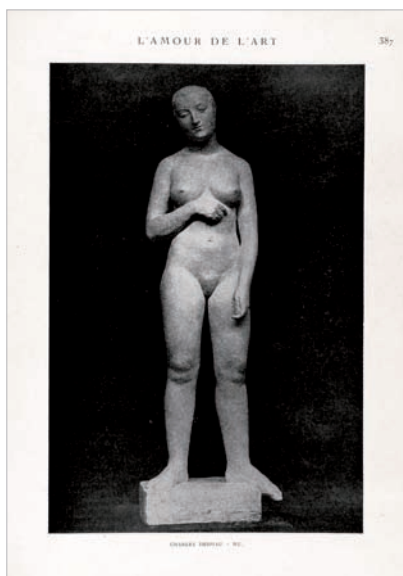
117 Léon Alhadeff: *Présence Juive dans la littérature française*; <http://www.sefarad.org/publication/lm/044/2.html>

118 René Schwob: *Despiau*; *L'Amour de l'Art* n° 3 1922, pp.77-81, 5 ilustr., p. 77

a la simplificación geométrica a la que se tiende en la talla directa o bien, en la mayor parte de los casos, como una vuelta al ideal de armonía basado en el cuerpo tranquilo y la expresión serena.

Habiendo situado el contexto del espíritu expresado por Despiau en su obra, repara en la escasez de estatuas, de desnudos, en su taller, sin embargo, dice, tan bellos y aduce por vez primera referencias históricas, como las de Atenas o Angkor (antigua capital del Imperio Khmer). Esta escasez de estatuaria que achaca a los pocos encargos, carece, según el crítico, de importancia ante la deslumbrante calidad de sus bustos, en estos, en los retratos, se concentra todo su arte y “*le sitúan entre los mejores artistas de su tiempo*”. Así, sentado el género en el que radica la fama del artista, género en el que ni Bourdelle ni Maillol le pueden hacer sombra, el crítico dedica la mayor parte del artículo a establecer el peculiar equilibrio entre precisión realista y valoración plástica geometrizable que él encuentra en la retratística de Despiau. De nuevo recurre a la oposición con Rodin y afirma que Despiau quiere fijar en sus bustos la semejanza (*ressemblance*, que no es exactamente el parecido) de su modelo. Pero esta semejanza es la que proviene de la sinceridad y esta no se encuentra en las palabras o los gestos sino en el reposo silencioso. Mientras Rodin retrata los gestos, creyendo así revelar *las profundidades misteriosas del sujeto*, Despiau espera con paciencia, resume y escoge. Igual que Rodin busca fijar el carácter de los seres, pero en otra parte y por otros medios. Rodin mediante el sentimiento más efímero y apasionado, Despiau mediante esos raros instantes en que una consciencia profunda se manifiesta, repentinamente en el rostro, desapareciendo al instante como lo hace un destello. La plasmación de ese instante definitivo explica porque los bustos de Despiau se bastan tan sorprendentemente a sí mismos, también la necesidad de precisión en la observación del modelo, de lo real: “*Y recuerdo cómo Despiau me dijo que era necesario que nada en un busto pueda ser perturbado por la menor fracción de un milímetro.*”¹¹⁹ Pero no hay que confundir precisión en la visión que elige, con precisión en la visión que copia, un retratista, reflexiona el crítico, tiene el derecho de ignorar cuanto en el sujeto sea aleatorio o pueda perturbar la armonía del conjunto y añadir todo cuanto, sin hallarse en el modelo, sea indispensable para su realidad. Esta realidad no se halla en los juegos de la fisonomía, se asienta en el equilibrio libre de sus planos y en su ritmo cerrado. Las razones de la escultura, es decir las de la forma pura, se imponen, y la caracterización esencial y no cambiante del individuo deviene nueva forma del ideal: “*Sus bustos son la irrealizable cristalización viva sin ninguna correspondencia en ningún orden de la vida. Es un reposo que dura, una ley que deriva de los accidentes entre los cuales aún se encuentra encerrada.*”¹²⁰

Naturalismo y exégesis plástica. La contenida intensidad expresiva de los rostros unida a la absoluta autonomía plástica de estas obras, finalmente poderosas configuraciones escultóricas, pudo ser explicada de diversas formas pero siempre fue origen de textos apasionados que mediante descripciones y puntos de vista matizados suelen llegar a similares conclusiones, destacando su capacidad para aunar una extraordinaria fidelidad



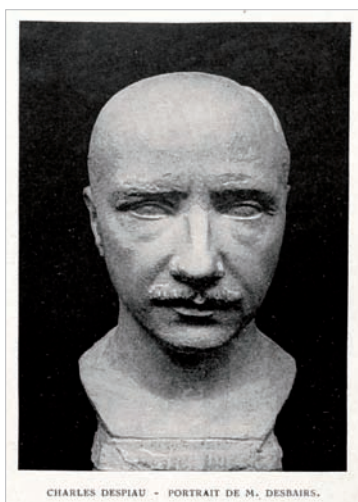
Charles Despiau en “Escultores de este tiempo”, L’Amour de l’Art 1924, Ref. en nota 121. a) *Nu o Eve*, hacia 1925, p. 387; b) Retratos y *Figure assise*, p. 388.



119 *Ibidem*, p. 79

120 *Ibidem*, p. 81

al carácter del modelo con el logro de configuraciones esencialmente plásticas que universalizan el valor del retrato como en sus mejores momentos de la antigüedad o el renacimiento. Para André Levinson, en el varias veces citado artículo “*Escultores de este tiempo*”, esta poco corriente simbiosis entre realismo y plástica tiene su origen ya en el primer contacto del artista con su modelo: “*Para él, la elección del modelo debe ser la primera y decisiva etapa del acto creativo; no una aceptación fortuita y pasiva. Un retrato de Despiau es así una exégesis plástica. Como un sonámbulo avanza sobre el extremo límite del naturalismo sin resbalar jamás.*”¹²¹ Levinson, como se recordará, incluía a Despiau en una selecta lista en la también figuraban Maillol, Bourdelle y Lipchitz, en la parte de su artículo dedicada a Despiau intenta descubrir filiaciones y precedentes con los que el artista hubiera podido contar para llegar a configurar su tan personal manera, esboza la posibilidad antigua o renacentista para sus primeros trabajos pero rechaza cualquier influencia para su etapa madura, simple “*cuerpo a cuerpo con la naturaleza, con el ser orgánico, diverso y huidizo, al que arranca su secreto plástico.*”¹²² Más fácil le resulta aducir parentescos o eventuales similitudes con otros momentos artísticos cuando pasa a ocuparse brevemente de su estatuaría, describiendo además recursos plásticos muy característicos repetidos por varios miembros del grupo de Schnegg como Wlérick o Poupelet: “*Aborda los mismos problemas esenciales de la composición, simples y formidables que se les presentaron tanto a los egipcios como a griegos arcaicos. Yuxtapone las curvas ondulantes de un cuerpo de mujer a la verticalidad fija de una estela. Sienta un desnudo de mujer joven dispuesto con una simetría estatuaría subrayada por la disposición divergente de los brazos, sobre un bloque rectilíneo: sempiterna “ecuación” de la forma viva y de la abstracción estereométrica.*”¹²³



Charles Despiau en las crónicas de L'Amour de l'Art: a) *M. Desbairs*, Salon des Tuileries 1924, Ref. en nota 126, en p. 173; b) *Madame Lévy*, Salon des Tuileries 1923, Ref. en nota 124, p. 555.

Abstención de Waldemar George.

La jerarquía que ya en este primer lustro de los años 20 muchos críticos otorgan a Despiau encuentra, sin embargo una importante excepción en el crítico Waldemar George que no dedica ningún artículo al escultor de Mont-de-Marsan y que en las crónicas de salones que firma, trata su obra en pie de igualdad con la de cualquier otro escultor, ahora alabándola, ahora, bastante a menudo, señalando deficiencias; sin embargo, por otra parte, no es raro hallar imágenes pertenecientes a obras de Despiau en estas crónicas. Frente a la trilogía de maestros de la escultura figurativa

moderna establecida por la mayor parte de la crítica: Maillol, Bourdelle, Despiau; Waldemar George, nunca pone el nombre del último en tal compañía ni le otorga la distinción de maestro, al contrario, su alto grado de realismo alejaba a la sensibilidad del crítico moderno, que parece estar esperando la ocasión para señalar que el equilibrio entre plástica y realidad se rompía lamentablemente a favor del último término. Lógicamente, en ese sentido, el género del retrato no facilitaba las cosas; en su crónica al *Salon d'Automne* de 1923 señala esta limitación: “*Uno se pregunta por qué Gimond se confina casi exclusivamente en el retrato que es un género particular. Es necesario que levante estatuas. Solo así dará la medida de su talento y de sus aptitudes.*”¹²⁴ Su consejo a Marcel Gimond -para algunos críticos el único digno seguidor de las

121 André Levinson: *Sculpteurs de ce temps. Exégèse de quelques lieux communs*; L'Amour de l'Art n° 12 1924, pp. 377-391, 24 ilustr., p. 388

122 Ibidem, p. 389

123 Ibidem, p. 389

124 Waldemar Georges: *Les salons de peinture*; L'Amour de l'Art n° 4 1923, pp. 447-556, p. 556

preocupaciones plásticas de Maillol pero muy interesado por el retrato en el que partiendo de Despiau busca síntesis aún más acentuadas-, viene pocos renglones más abajo de un comentario sobre los envíos de Despiau: “*A la cabeza con ojos cerrados de Madame Derain, por Charles Despiau, yo prefiero la cabeza de Madame Lévy, de un dibujo más sólido y más escultural.*”¹²⁵

La insistencia en destacar como única virtud posible de una obra escultórica lo que aquí se denomina *sólido y escultural*, es llevada más lejos y se aclara notablemente en su comentario del año siguiente. En esta ocasión, tras lamentar la ausencia de Maillol, opina sobre las obras enviadas por Despiau: “*El busto de Deshairs por Charles Despiau no tiene ni el estilo ni la fuerza expresiva del busto de Mme Friesz. El espíritu de análisis que es la virtud principal del artista, le ha hecho perder de vista esta vez la arquitectura de conjunto. El busto es disparatado. No se percibe ni el sentido general, ni la armadura plástica.*”¹²⁶ Probablemente para los críticos modernos que por aquellos años trabajaban por introducir la idea de un arte no imitativo, no naturalista, la sorprendente y poderosa recuperación del retrato escultórico por parte de Despiau debió de ser perturbadora y considerada como una nefasta vuelta atrás, aunque hubieran de reconocer sus evidentes cualidades artísticas; la fría actitud de Waldemar George acerca del trabajo de Despiau es en ese sentido muy significativa.

Apariciones en *Cahiers d'Art*. Desde el medio moderno más destacado, *Cahiers d'Art*, se presta una razonable atención al gran retratista, razonable si se considera que solo él y, como vimos, Maillol tuvieron alguna presencia individualizada entre las decenas de escultores figurativos activos en el período a los que la revista cerró sus páginas. Aunque no se le dedique ningún artículo monográfico, algunas de sus exposiciones más importantes son debidamente reseñadas. Es el caso de la que tuvo lugar en la importante –pues consagró y consolidó económicamente a muchos artistas del ámbito parisino– galería Joseph Brummer de Nueva York el año 1927, acontecimiento que afianzó definitivamente la fama del escultor y disparó sus encargos sacándole de una siempre ajustada situación económica, la revista da cuenta de la exposición en su suplemento de actualidad *Feuilles Volantes*¹²⁷. Al año siguiente, en 1928, Willi Grohmann introduce nada menos que tres ilustraciones del escultor en su entrega de la “*Encuesta sobre la escultura moderna en Alemania y Francia*”¹²⁸, la mejor representación que tendría nunca en la revista de Christian Zervos, de hecho, salvo algún dibujo, sus obras escultóricas solo aparecerán, además de en esta ocasión, en imágenes de conjunto de las exposiciones de escultura organizadas por Tériade¹²⁹

La primera de estas exposiciones tuvo lugar en la *Galerie Jacques Bernheim* en 1927 y aunque la crónica de la revista habla de un reducida lista de escultores en la que no está Despiau, una de las imágenes que la ilustran presenta una panorámica de la sala en la que, en primer plano y junto a una obra de Brancusi, aparece un busto de Despiau. En la segunda de estas exposiciones de escultura, que tuvo lugar en la *Galerie Georges Bernheim* en 1929, también percibimos la presencia de la obra de Despiau en las panorámicas de la sala que ofrece el artículo que le dedica Christian Zervos, “*Notas sobre la escultura contemporánea*”, ya ampliamente comentado por su importancia¹³⁰. La gran panorámica que encabeza el artículo es un resumen de la escultura contemporánea moderna francesa y junto a la destacada presencia de un desnudo de Despiau, designado en el pie de foto como *Figure* pero correspondiente a *Torse d'adolescente* de 1928 (también titulado *Bacchante debout*), están Gargallo, Giacometti, Lipchitz, Maillol, Laurens o Brancusi.

125 Ibidem, p. 556

126 Waldemar Georges: *Le Salon des Tuileries; L'Amour de l'Art* n° 5 1924, pp. 171-178, 9 ilustr., p. 178

127 *Les Expositions (New York)*, *Cahiers d'Art* n° 9 1927, en “*Feuilles volantes*”, p. 4.

128 Willi Grohmann: *Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France* (réponse de); *Cahiers d'Art* n° 10 1928, pp. 418-425 [numeración errónea 370-377], 3 ilustr. de Despiau, p. 421, 422., 425

129 Se habla de esta exposiciones en Capítulo 4; *La consideración de la escultura a través de los artículos a ella dedicados*.

130 Este artículo es presentado por vez primera en Capítulo 4; *La consideración de la escultura a través de los artículos a ella dedicados*. Pero se retoma en más ocasiones, especialmente en las partes dedicadas a Picasso, Lipchitz, Laurens y Giacometti.



Charles Despiau entre los escultores modernos. Vista de la exposición en Galerie Jacques Bernheim en 1927. En *Cahiers d'Art* nº 10 1927, p. F.V. 5.

El importante texto de Zervos tiene sobre todo un carácter genérico, habla de la escultura y solo al final centra su crítica en algunos escultores, todos ellos vanguardistas. Despiau aparece, no obstante, aunque inserto en el grupo de los tres maestros (Zervos no les otorga expresamente ese título) tan a menudo agrupados por la crítica: Maillol, Bourdelle, Despiau; se refiere implícitamente a ellos como una generación no moderna pues tras describir brevemente sus obras, afirma, como ya sabemos, que de los escultores de esa generación solo Brancusi supo *separarse del clasicismo para interesarse por las inquietudes de su tiempo*. El comentario que dedica a Despiau es, teniendo en cuenta la parquedad del dedicado a Maillol que comentamos poco más arriba, y la crítica abierta en que se convierte el de Bourdelle¹³¹, profundamente respetuoso para con el artista y, en su brevedad, introduce un análisis sobre los precedentes históricos del arte del escultor que se echaba en

falta en el artículo de Schwob: *“En Despiau el clasicismo se manifiesta primero a través de la influencia de los retratos del renacimiento a menudo muy agudos de expresión y de una suprema percepción. Pero, más tarde, con el fin de concentrar sus formas y construirlas con la ayuda de planos más amplios y de masas más firmes, se ha dado como ejemplo los retratos romanos que conservan aún algo de la grandeza de los retratos etruscos.”*¹³²

Conociendo el interés de Christian Zervos por la escultura arcaica y primitiva, escultura que en este artículo propone como ejemplo superior a la producción moderna, hay que considerar la filiación etrusca, vía Roma, destacada por el crítico en el retrato de madurez de Despiau, como un pasaporte de modernidad que no parece otorgar en este texto ni a Maillol ni a Bourdelle.

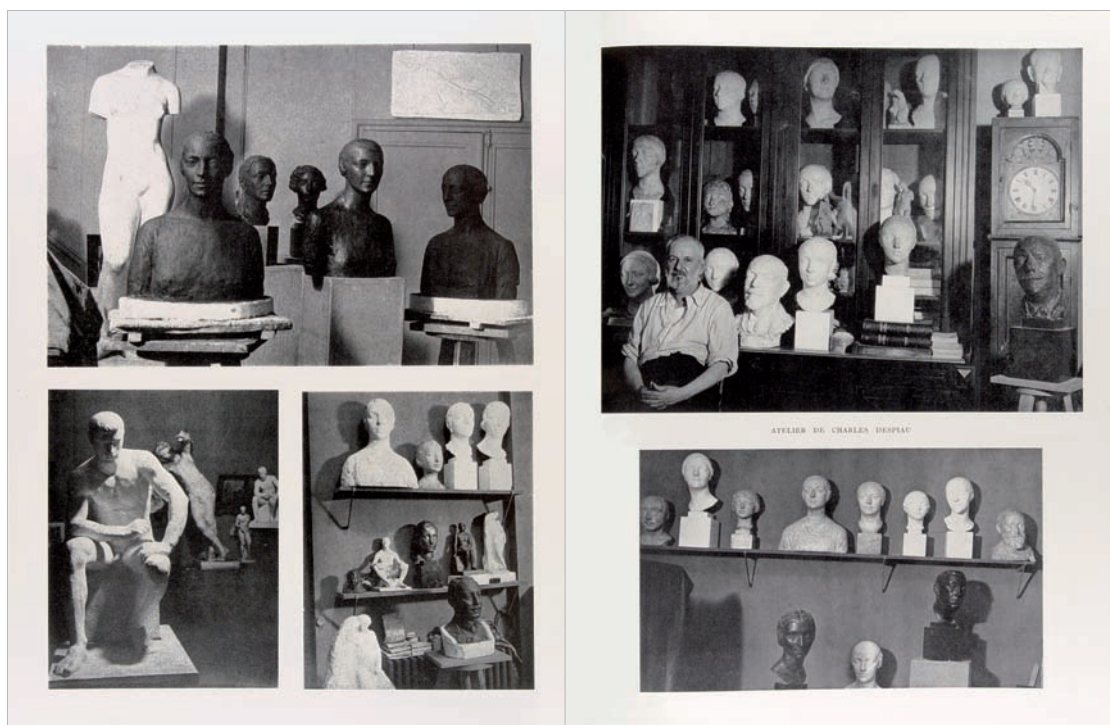
Despiau entre sus bustos, a las diez y media. Despiau, en compañía de Maillol, entre otros, apareció en una única ocasión en los medios vinculados al surrealismo. Como aquel, el último artículo al que hay que referirse inevitablemente al comentar la aceptación del arte de estos escultores por parte de los medios avanzados, es *“Dios-Mesa-Cubeta”* de Maurice Raynal¹³³, y no al texto del prestigioso crítico del cubismo que no se centra en escultor alguno sino en la importancia del boceto escultórico¹³⁴, hay que referirse más bien a las imágenes de Brassai y su mediación de la escultura. Respecto a Raynal, decir que él tuvo que ser el responsable de los artistas elegidos para que Brassai fotografiase sus talleres y en ese sentido la presencia de Despiau entre tan selecto grupo tiene un valor relevante. Sorprende, sin duda, que los surrealistas se interesasen por estas manifestaciones, en definitiva, de la tradición, pero lo que la revista presenta mediante las fotografías de Brassai, no es precisamente una visión autonomista y pretendidamente objetiva, como correspondería a un estilo crítico formalista, sino la obra como actividad en el taller donde sus límites específicos se confunden con los de las demás obras, con los del trabajo en proceso, incluso con los del propio artista. Esta interpretación anti-idealista se manifiesta con fuerza en el auténtico ejercicio apropiacionista en que consiste la serie de imágenes dedicadas al taller de Despiau; probablemente la serie más próxima al cliché surrealista. La doble página en que se distribuyen cuatro fotografías se presenta como un amontonamiento desordenado y apretado de presencias humanas, algunas figuras, pero la mayor

131 Se comenta en la parte dedicada a este escultor Capítulo 7; *La vuelta al ideal. La generación intermedia*.

132 C. Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture*; *Cahiers d'Art* nº 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilust: Laurens, Lipchitz, Maillol y conjunto [Gargallo, Despiau, Brancusi, Belling, Kolbe, Sintenis y Lehmbruck], esculturas antiguas y primitivas [chinoise, grecque, égyptienne, chaldéenne, africaine]

133 Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette; Minotaure* nº 3-4 imp. Diciembre 1933, pp. 39-53, 6 ilust. Generales. Los talleres de (cada uno dos páginas): Brancusi 4 ilust., Despiau 5, Giacometti 3 y texto, Laurens 3, Lipchitz 12, Maillol 5. Fotog. Brassai.

134 Este artículo se comentó por primera vez en Capítulo 4; *La consideración de la escultura a través de los artículos a ella dedicados*. Pero distintos aspectos del mismo son recuperados en muy diversas ocasiones, en todo caso, en las partes dedicadas a cada uno de los escultores cuyos talleres fotografió Brassai.



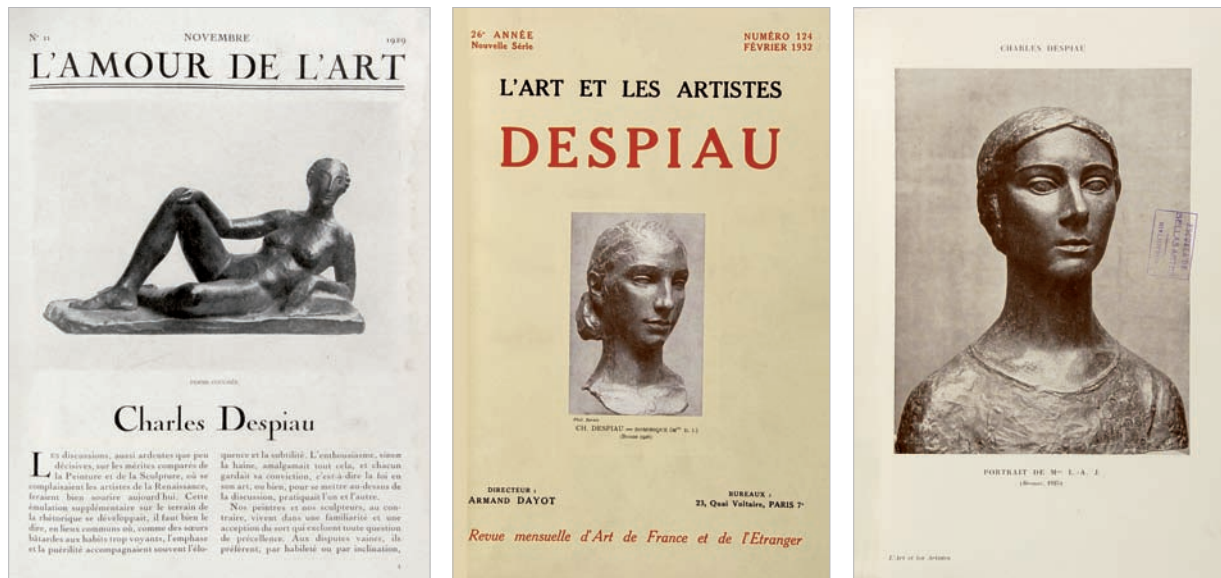
Charles Despiau en Minotaure, Ref. en nota 133. Pliego dedicado al taller de Despiau fotografiado por Brassai.

parte cabezas. Cabezas con busto, sobre peana, en diversos materiales, sobre estanterías, caballetes, libros, relojes o, sobre todo, dentro de un armario vitrina; entre ellas y de su mismo tamaño, el busto real del artista que posa tranquilo a las diez y media. La integración del artista en su obra a modo de trampantojo, la plasmación simbólica de su tiempo, era sabido que Despiau nunca cedió a la tentación de la prisa, la expresión de la agobiante presencia de su actividad, habla de un mundo, en cualquier caso poderosamente específico y personal pleno de connotaciones muy queridas para aquellos admiradores de los maniqués, de los autómatas o de la dimensión fetichista de la estatua.

Mayor responsabilidad hubo de tener Raynal en cualquier caso, en la elección del cliché de *Paulette* que aparece en una página distinta de las de los talleres, acompañada por sendas cabezas obras de Maillol y de Brancusi, cada una de las cuales se acompaña de un texto de su respectivo autor; el correspondiente a Despiau, un artista poco dado a escribir ni a hacer declaraciones sobre su obra, es verdaderamente clarificador en su absoluta concisión: “*De un retrato, yo hago una cabeza.*”¹³⁵ Por aquellas fechas, también Giacometti manifestaba su ambición de comprender qué era una cabeza, y de intentar hacerla.

El nuevo maestro de la estatuaria francesa.

La crítica conservadora: A.-H. Martinie y Gustave Kahn. La crítica algo más conservadora implicada en la defensa de un compromiso entre tradición y modernidad, se vuelca desde alrededor de 1930 en la consagración de Despiau como uno de los grandes del arte contemporáneo moderno. Las principales revistas aquí tratadas, le dedican desde finales de 1929, tres grandes artículos retrospectivos a modo de monografías definitivas sobre un artista ya consagrado. Se trata, como es habitual en la crítica de la orientación citada, de textos que tienen un predominio descriptivo y una carga retórica que apenas aporta novedades al análisis de la obra del escultor, además de cierto horror a contextualizar las obras comentadas entre las producciones y procesos artísticos de la época; no obstante, no cabe duda que aportan datos y comentarios de interés además de excelentes y numerosas imágenes formales de la obra de Despiau.



Charles Despiau consagrado en las revistas. a) *Femme couchée*, 1ª página del gran artículo antológico de Martinie en *L'Amour de l'Art* 1929; b, c) Portada del número especial de *L'Art et les Artistes* de febrero de 1932; retrato sin identificar presentado en fuera de texto en dicho número. Ref. en nota 138.

El crítico especialista en escultura ya presentado A.-H. Martinie, firma el primero de ellos para *L'Amour de l'Art* en 1929 y en la obligada parte biográfica de estas monografías de carácter antológico, destaca el interés mostrado hacia su obra desde los primeros momentos, muy duros económicamente para el escultor, por los artistas, Derain, Friesz, Waroquier, Léopold-Lévy, etc., que son los primeros en encargarle retratos de sus esposas o ellos mismos. Naturalmente también comenta el interés de Rodin. Más interesante es el dato referido a la crítica, “*Es curioso y significativo encontrar entre los que han discernido sobre el talento de Despiau en sus comienzos, críticos tan diferentes como Apollinaire y M. Pératé, André Salmon y Roger-Marx o Léon Deshairs.*”¹³⁶ Esa unanimidad entre destacados defensores de primera hora de las vanguardias y algunos de sus más acérrimos detractores, como los dos últimos nombrados, llama con razón la atención de Martinie sabedor de que son pocos los artistas, tal vez solo Maillol, que lo logran. Despiau entra así en una jerarquía que solo las apreciaciones tan unánimes pueden otorgar, deviene maestro vivo de la escultura como sus dos célebres mayores, su par. Pero frente a las audacias y sorpresas de Bourdelle, frente a las discusiones que es capaz de generar Maillol a pesar de su arte silencioso, parece que la crítica y el comentario cediesen ante el arte de la intimidad y la discreción del más joven. Martinie considera que este arte ajeno a singularidades y sorpresas, que interesa siendo incapaz de levantar disputas se basa en un sentimiento profundo de la estatuaria cuyo ejemplo halló Despiau en Lucien Schnegg: “*Despiau es en efecto, quien ha llevado a su punto de perfección el movimiento comenzado con tanta lucidez y audacia por Lucien Schnegg*”¹³⁷

La cierta inconcreción del discurso del crítico no esconde su interés por una forma de entender el arte alejada de los tumultos inherentes al espíritu moderno, que es por definición el del cambio y la sorpresa, y por lo tanto, de la discusión. Despiau está, como estuvo el discreto Lucien Schnegg, por encima de toda discusión porque ajeno a toda disputa estética, se limita a hacer escultura debida únicamente a su idea y a las leyes más permanentes de la estatuaria. Esta idea de un Despiau ajeno a cualquier confrontación, de un artista que generalmente concita el beneplácito, es expresada a menudo por los críticos; así en el extensísimo artículo de Gastave Kahn aparecido en el número especial que *L'Art et les Artistes* dedica al escultor en febrero de 1932: “*Hay en el arte de Despiau una tranquilidad que desarma al rival y al crítico. No busca imponer una estética, tampoco teorías. No tiene manías. Es por lo tanto con una armadura bastante lisa como se presenta a la crítica de sus colegas y de los críticos. No tiene asperezas donde fijar la discusión. Despiau*

136 A. H. Martinie: *Charles Despiau*; *L'Amour de l'Art* n° 11 noviembre 1929, pp. 377 – 388, 12 ilustr., p. 377

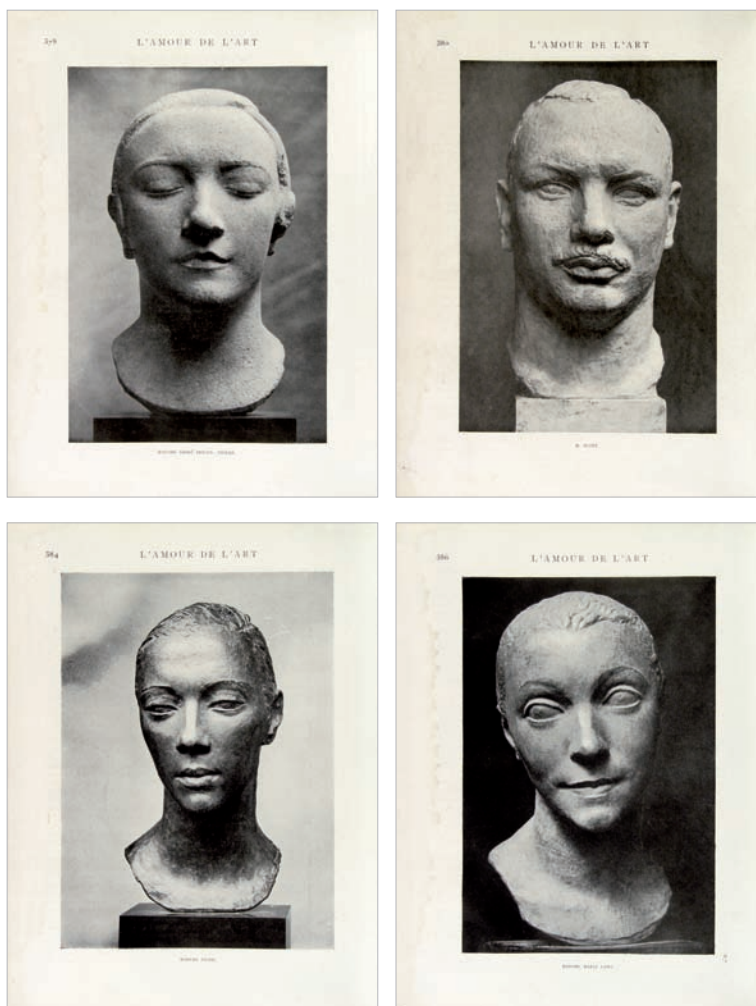
137 *Ibidem*, p. 381

*soñará una obra que sea tan bella que parezca impersonal, es decir que no haga pensar en ninguna manera, en ningún estilo de gran escultor, lo que es el privilegio de algunas producciones del arte griego.*¹³⁸

Retratista y hacedor de estatuas. En cualquiera de estos artículos surge en algún momento la cuestión de los dos tipos de obras producidas por Despiau y aunque ambas son sinceramente apreciadas, son sin duda los bustos los que hacen la fama del escultor y no especialmente por sus virtudes retratísticas sino, incluso en mayor medida, por su categoría plástica: *“Desde el punto de vista plástico, los bustos de Despiau ofrecen una riqueza de la que no se conoce otro ejemplo. Largos planos, volúmenes de una hermosa plenitud, de transiciones insensibles, traducen la construcción general.”*¹³⁹ El crítico observa que esta característica plasticista se afianza, desplazando al detalle habitualmente propio del retrato, a medida que la obra madura, pero esto no supone un alejamiento del modelo, al que

indefectiblemente exige el escultor muy numerosas sesiones de pose, sino un análisis más profundo que permite una síntesis más esencial y audaz: *“Es en este sentido que un artista puede decir a su modelo que debe parecerse al retrato que le ha hecho.”*¹⁴⁰ Estas síntesis que surgen no de un sistema sino de la demanda de semejanza física y de verdad psíquica pueden tomar derivas diversas y Martinie intenta, con poco éxito pues no acaba de establecerlas como influencias estilísticas, proponer algunos referentes históricos del mismo modo que todos los críticos hicieran con Maillol o con Bourdelle: *“La aproximación entre la Jeune Landaise y Amenofis IV se impone. Paulette presenta también relaciones con el arte egipcio. Se encuentran fácilmente relaciones con el arte griego, el arte florentino del siglo XV, el gótico francés. Estas resemblanzas fortuitas hablan de la riqueza y la belleza de la obra de Despiau; contribuyen también a definir mejor la personalidad del estatuario.”*¹⁴¹ Por lo tanto más que de influencias asimiladas a la obra, las reminiscencias del pasado parecen constituir en Despiau afloramientos inevitables de un fondo cultural, surgidos de la simplificación, de esa búsqueda de resoluciones sintéticas que caracterizan todas las producciones de períodos estilísticos iniciales.

Martinie, en su artículo para *L'Amour de l'Art*, no oculta su especial interés por la producción retratística de Despiau y muy decididamente elige las reproducciones de mayor tamaño, varias que ocupan por



Charles Despiau, retratista. Retratos destacados a toda página en el artículo de Martinie para *L'Amour de l'Art* 1929, Ref. en nota 136. a) *Mme. Derain*, 1922; b) *M. Scott*; c) *Mme. Stone*, 1926-1927; d) *Mme. Maria Lani*, 1929.

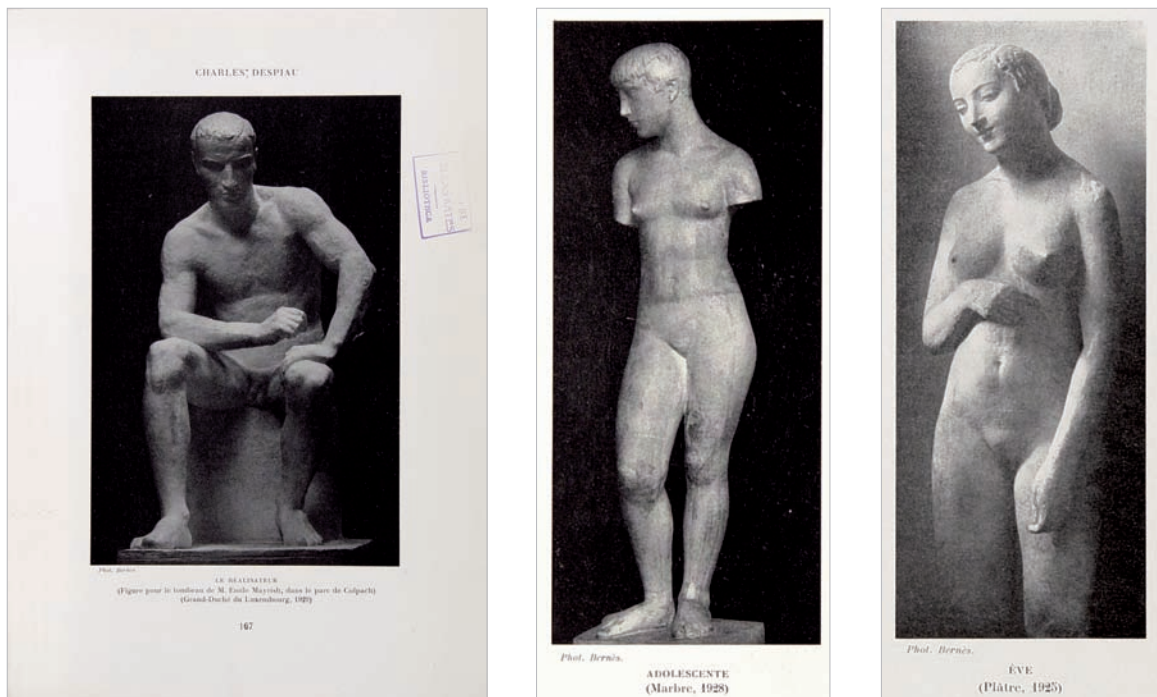
138 Gustav Kahn: *Charles Despiau; L'Art et les Artistes* n° 124 (Especial Despiau) febrero 1932, pp. 144 – 172, 41 ilustr. p. 153

139 A. H. Martinie: *Charles Despiau; L'Amour de l'Art* n° 11 noviembre 1929, pp. 377 – 388, 12 ilustr., p. 383

140 *Ibidem*, p. 385

141 *Ibidem*, p. 385

completo su correspondiente página, para los bustos potenciando de este modo con el gran tamaño de la imagen su intrínseca monumentalidad y cualidad plástica, las figuras, sin embargo acompañan al texto. Acertadamente y al contrario que Waldemar George, ve en los bustos todas las posibilidades de la escultura, sin embargo el propio artista se quejaba de que esa excesiva fama de una parte de su obra, ocultase sus figuras y proyectos monumentales, un género de obra que siempre le interesó pero que por razones económicas quedó marginado en diversos momentos de su carrera. *“Las figuras de Despiau aspiran a las mismas calidades que sus retratos logran fuera de toda medida. No es justo, y el artista tiene razón al irritarse en ocasiones, que estos últimos hagan considerar a aquellas con menos atención. Se las ve bastante raramente, es cierto, pues no son tan numerosas como el artista quisiera y muchos desearían; pero son dignas de él.”*¹⁴², así, casi a modo de disculpa, comienza Martinie la parte que dedica a la estatuaria de Despiau, en cualquier caso mucho más reducida y débil desde el punto de vista crítico que la dedicada al retrato. Establece un paralelismo entre la maduración estilística de bustos y estatuas, en ambos casos cierta carga pintoresca de sus primeras obras -*Spleen* o *Monument à V. Duruy* (1907), por ejemplo en las que vestidos y objetos se presentan con una sensibilidad por el detalle que halla su equivalencia en bustos de la misma época como *Petit fille des Landes* (1904) o *Paulette* (1907)- deviene con el tiempo concisión formal y tendencia a la simplificación volumétrica que aporta el desnudo: *“La lógica de su arte debía conducir a Despiau al desnudo.”*¹⁴³



Charles Despiau y la estatuaria de arquetipos. Del artículo de Gustav Khan en *L'Art et les Artistes* 1932, Ref. en nota 138: a) *Le Réalisateur* o *Monument Mayrsh* (1929-1931), p. 167; b) *Adolescente* 1927, p. 163; c) *Ève*, 1923, p. 157.

La estatuaria de arquetipos. Desde mediados de los años 20 con su afianzamiento económico, la escultura de figuras, ya siempre desnudos, adquirirá más protagonismo hasta llegar a converger en algunas obras realizadas desde finales de los años 30 con los gustos heroicos en boga; es sobre todo el caso de sus desnudos masculinos *Dionysos* de 1945 o *Apollo* de 1946, en este último la influencia de la estatuaria oficial alemana es evidente en el tipo anatómico y la presentación de la figura. Pero antes de este periodo de los años 40, confuso tanto biográfica como artísticamente, Despiau produjo algunas de las estatuas más meditadas y esenciales de su tiempo. Si durante los años 20 la crítica se ocupó en mayor medida de los bustos, durante los 30 este interés se equilibra y las escasas y muy largamente meditadas estatuas de Despiau comienzan a imponerse como quintaesencia de la estatuaria moderna y de los ideales estéticos del escultor. La primera

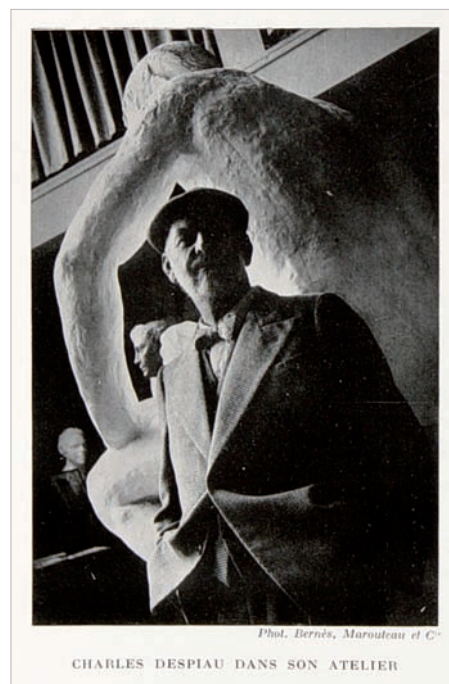
142 Ibidem, p. 387

143 Ibidem, p. 387

obra en este género auténticamente de madurez –hay como se ha indicado una buena cantidad de estatuas y de monumentos, generalmente de figuras vestidas a la moderna, realizados anteriormente- tal vez sea una de sus obras más polémicas, *Ève* de 1925, en ella han desaparecido ya los aditamentos de anteriores desnudos como *La Source* y solo queda la búsqueda de un tipo femenino arcaizante y de expresión algo naif y ambigua, cuya indudable originalidad resultó chocante en la época: “*La despreocupación de este ser joven y sano, pero equívoco, tiene algo de extraño debido sobre todo a la singularidad de las proporciones, tan poco canónicas. Es la obra de Despiau más discutida y que no ha dejado de intrigar.*”¹⁴⁴, opina Martinie de una obra que apareció reproducida a toda página en muchas ocasiones, después de haber presentado *La Bacchante* obra de muy larga maduración entre 1909 y 1929 y rara por sus preocupaciones dinámicas entre la obra del escultor, en la que Martinie ve audacias que hacen pensar en Rodín.

Gustave Kahn muestra en su artículo de *L'Art et les Artistes* mayor interés que Martinie por las estatuas de Despiau y trata estas obras con mayor extensión. Destaca tres obras, tres desnudos del segundo lustro de los años 20 como algunas de las obras más cumplidas del artista, entre ellas la *Ève*, obra en la que no destaca las extrañezas que hubiera podido provocar, muy al contrario: “*La Ève ofrece todo el carácter de seducción soberana por la simplicidad, de la obra de Despiau. (...) La adolescencia, el edenismo de este arte hecho a la vez de pasión de la verdad y de pasión de cumplida cuenta del aspecto y de la mentalidad del modelo, no ha sido sobrepasado en la obra de Despiau. No ha dado una expresión más simplemente radiante del cuerpo y de la carne (chair) que en la Ève, la Adolcente y la Femme assise.*”¹⁴⁵ Todas estas obras definen el peculiar tipo femenino tan largamente buscado por Despiau, en el que la rotundidad de volúmenes se articula cadenciosamente sin la obviedad ofrecida por las arquitecturas maillolianas a las que nada debe; como en los retratos, el extraño equilibrio entre una apariencia naturalista suficiente para transmitir toda la plenitud sensual de esos cuerpos adolescentes, y la extrema simplificación formal que la contiene en una peculiar proporción, da lugar a obras inconfundibles y completamente ajenas a la retórica del desnudo pretendidamente moderno del momento. Confundir estas estatuas como se hace habitualmente, por su indudable adscripción en definitiva clásica, con la medianía de la producción temáticamente equivalente del período de entreguerras solo puede ser producto de la pereza.

Cánones estatuarios de los años treinta. Todavía Magdeleine A-Dayot, directora ya de *L'Art et les Artistes*, habrá de dedicar una de sus “*Algunas visitas de talleres*” a Despiau en el año 1936. En esta página ilustrada con una poco conocida fotografía del artista en su taller ante la escayola del desnudo masculino sedente *Le Réaliser* o *Monument Mayrishi* (1931) –cuyo modelo fue el *Athlète au repos*, concebida muchos años antes-, se alaba como corresponde al formato del artículo la obra del artista al tiempo que se hace alguna descripción del taller. A-Dayot transcribe un breve comentario del artista que resume bien su peculiar actitud ante el trabajo: “*El arte está hecho, dice, de avance y de retroceso, sobre todo de retroceso, y hace falta tener una orgullosa energía para no abandonar...*”¹⁴⁶ Al año siguiente, en 1937, *Art et Décoration* le dedica un monográfico a Despiau, el último del período estudiado. Se trata de un repaso completo y muy ilustrado a la obra del ya maduro y célebre maestro, escrito por Léon Deshairs, un destacado crítico que desde sus primeros años apoyó al escultor –en 1924 le encargó su retrato, uno de los bustos más conocidos de Despiau-. Deshairs había publicado ya

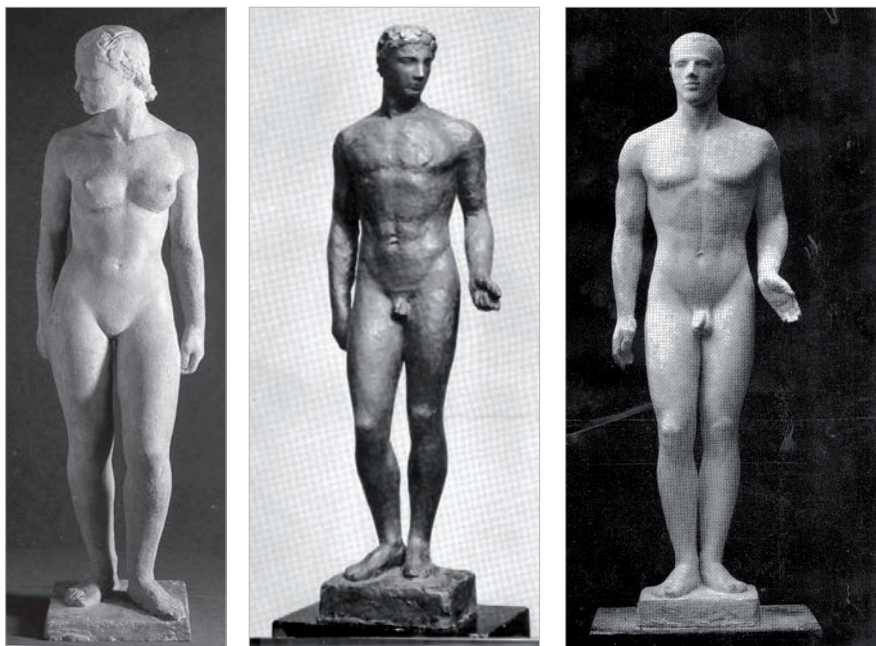


Charles Despiau en *L'Art et les Artistes* 1936, Ref. en nota 146.

144 Ibídem, p. 388

145 Gustav Kahn: *Charles Despiau*, *L'Art et les Artistes* n° 124 (Especial Despiau) febrero 1932, pp. 144 – 172, 41 ilustr. p. 163

146 Magdeleine A-Dayot: *Quelques visites d'ateliers. Despiau*, *L'Art et les Artistes* n° 167 mayo 1936, p. 281, 1 ilustr.



Charles Despiau y los prototipos de los años treinta. a) *Assia*, 1937; b, c) Versiones de *Apollon* 1937. Fotografías de época.

en 1930 una obra de referencia sobre Despiau¹⁴⁷ que, según el *Atelier Charles Despiau*¹⁴⁸, permanece aún como único catálogo razonado. El artículo nada añade, sin embargo, al panorama crítico hasta aquí trazado, aunque es ya una manifestación definitiva del grado absoluto de consideración alcanzado por el artista a finales de la década, cuando además de puja de la alta burguesía por lograr un retrato del maestro, surgen importantes encargos oficiales.

Del mismo año que el artículo de Dehairs es uno de sus desnudos más celebrados e intensos *Assia* (1935-1937) en esta pujante estatua femenina Despiau ya no elige el mundo libre de realidad, por así decir, del cuerpo adolescente, ahora la representación corresponde a una mujer joven avanzando, con gran presencia naturalista y sus miembros completos. Aún cuando entre perfectamente dentro de un desarrollo coherente de la obra del escultor e, incluso, habría que considerarla entre sus mejores realizaciones en el campo de la estatuaria, las bruscas maneras iconográficas típicas de la nada sutil figuración de los años 30 se han introducido en el gusto de Despiau. Producto de su ya gran fama, que se manifiesta también en cargos oficiales como formar parte de la terna que compone la Comisión de Escultura de la Exposición de 1937, es el más importante encargo oficial que recibirá nunca el escultor, el gran *Apollon* de más de cinco metros que se le solicita justamente para la Exposición de 1937¹⁴⁹ y que debía estar situado en un lugar preeminente ante el nuevo edificio de los Musées d'Art Moderne. Despiau decide renunciar a la entrega del encargo antes que sufrir las prisas a que el retraso en la formalización de los encargos de la Exposición obligaba, pero mantiene la obra en estudio hasta su muerte en 1946, quedando finalmente inacabada¹⁵⁰. Algunos que sin duda no le quieren bien pues la obra no está a la altura del corpus del artista y sucumbe a influencias de moda, lo consideran su testamento artístico¹⁵¹, pero Despiau nunca dio esta obra por acabada.

Compañías comprometidas. El tipo masculino del *Apollon* o del *Dionysos* (1945) no tiene nada que ver con el establecido anteriormente, ni desde el punto de vista iconográfico ni desde el anatómico. Respecto a lo primero, no había precedentes de desnudos masculinos de pie; en cuanto a lo segundo el tipo masculino representado en *Le Réalisateur* de 1931, su estatua masculina más meditada y definitiva, aún representando a un atleta evita como siempre hizo su autor los abusos anatómicos, y los miembros

147 Léon Deshairs: *Despiau*; G. Crès, Paris 1930

148 Atelier Charles Despiau: <http://www.charles-despiau.com/index.htm>

149 Un producto más de la ley del 1,5% que convertiría el entorno los edificios permanentes de la exposición en un auténtico museo de la escultura figurativa del momento y en general de entreguerras. Armand-Henry Amann: *L'Expo. de 1937*; <http://www.sculpture1940.com/docs/amann.htm>, p. 4

150 Henri Bouchard compañero de Despiau en la comisión de escultura y escultor monumentalista de los ámbitos más oficiales de la École, asumirá el encargo que no podrá entregar hasta mucho después de clausurada la exposición, ya en 1938

151 Atelier Charles Despiau: <http://www.charles-despiau.com/index.htm>

son tensos y nerviosos antes que volumétricos y desarrollados, la caja torácica es la normal en un hombre joven; en cambio, el tipo de las estatuas nombradas es opuesto, con masas musculares poderosas, anchos muslos, cintura muy ceñida que realza un tórax triangular muy ensanchado en los hombros, todo ello de una frontalidad mayestática. Es imposible no pensar en los tipos desarrollados en los 30 por la escultura oficial alemana, más conociendo la relación que se estableció, obligadamente o no, entre Despiau y su más oficial representante, Arno Breker -conocido de Despiau en el París de los años 20 cuando el mediocre escultor del Reich (Alemania contaba con escultores igualmente al servicio del régimen pero de más contrastada calidad) intentaba introducirse sin lograrlo, en el ambiente artístico de la ciudad-, durante las estancias de este en el París ocupado. Despiau, como Derain, Segonzac, o Landowski entre otros muchos artistas (Maillol se libró alegando en el último momento enfermedad) aceptó la invitación oficial para viajar a Berlín donde visitaron en grupo el enorme taller de Breker, para quien en aquel momento trabajaban unos 150 prácticos. Derain, cuya presencia está documentada, logró evitar salir en las fotografías propagandísticas oficiales, más tarde contaría con ironía: *“yo estaba escondido detrás de los cojones (couilles) del caballo...”*¹⁵²; lo cierto es que Despiau o no quiso, o no supo esconderse, o era tan ingenuo que no valoró las repercusiones propagandísticas de esas imágenes, muy difundidas, y el perjuicio que podrían suponerle esas relaciones; ¿al fin y al cabo era 1942 y el Reich aún parecía imparable? Hubo aún más episodios que dieron argumentos para tacharle de colaboracionista y aunque ningún tribunal corroboró acusación alguna contra el escultor, un comité de artistas jóvenes le acusó formalmente tras la liberación, dictando *“prohibición de exponer y de crear”*¹⁵³ Prohibición sin efecto pero que ilustra bien el deterioro sufrido por su reputación, algo que influyó en su ánimo y marcó los últimos y tristes meses del artista.

Vale la pena, para cerrar esta parte dedicada al gran retratista, atender a una de las pocas reflexiones personales del escultor conocidas, aparecida en *L'Art et les Artistes*. En ella da un excelente consejo, útil ya en la época pero tal vez más necesario en la actualidad, para no aproximarse a estas formas de escultura realista de entreguerras con los prejuicios del “modernismo”: *“Creo que toda expresión de arte tiene su razón de ser profunda, y en consecuencia su lugar, que solo le pertenece a ‘ella’. Al espectador (le corresponde) ‘saber ver’ la obra para comprenderla y reconocerle su lugar, no entre las formas del arte, sino entre las otras expresiones de una misma manera de sentir.”*¹⁵⁴

7. III.5. Otros escultores de la Bande à Schnegg

Robert Wlérick.

Figuración quintaesenciada del desnudo y del retrato.

Despiau se mantuvo, a pesar de las acusaciones, dentro de la gran trilogía de maestros franceses de las primeras décadas del siglo XX. El resto de los componentes de la Bande à Schnegg tuvieron fama en su momento, algunos como especialmente quien podría muy bien considerarse principal seguidor del espíritu de Despiau, Robert Wlérick, obtuvieron el



Robert Wlérick: *Nu*, en el Salon des Tuileries de 1928, Art et Décoration 1928, Ref. en nota 161, p. 30.

152 Claude Raphaël-Leygues, *Voyage à contre-courant*, Albin Michel, París 1978, p. 145

153 Ibídem

154 Charles Despiau: *Quelques opinions sur l'Art Français Contemporain*; *L'Art et Artistes* 1937, p 142

máximo reconocimiento y llenaron las revistas y salones, sin embargo, como para casi toda la escultura figurativa del momento, hoy solo los especialistas, los anticuarios y los museos creados por sus familias o sus ciudades de origen parecen recordarles. Robert Wlérick (Mont-de-Marsan, 1882 – París, 1944), sería el más joven del grupo de la Bande à Schnegg y también, después de su amigo y conciudadano Despiau, pues ambos nacieron en la pequeña ciudad de Mont-de-Marsan en la prefectura de las Landas (Aquitania), el más reconocido en vida y, en cierta medida, también posteriormente. En el vínculo con su mentor y estéticamente maestro, Charles Despiau está lo mejor de su arte, pues fue el que mejor supo utilizar su enseñanza, pero también su limitación pues resulta imposible evitar las comparaciones, tan grande es la influencia de su amigo. Como la de este, su producción se centra en el retrato, género en que será considerado uno de los mejores y desde luego muy digno émulo de Despiau, y en el desnudo, donde busca, también como Despiau, establecer tipos femeninos y masculinos muy meditados, poco numerosos pero muy característicos. Wlérick, sin embargo, recurre a menudo a poses sedentes y se percibe un notablemente mayor celo naturalista, de manera que sus figuras, aunque de formas rotundas y sintéticas, despojadas de todo virtuosismo detallista, evitan cualquier licencia que afecte a la corrección de las proporciones. Se presenta así como un perfecto representante de las tesis de vuelta a la simplicidad y desnudez clásica, de evitación de la retórica y puesta en valor del intimismo que practicaba Lucien Schnegg y su grupo.



Robert Wlérick en *L'Amour de l'Art* 1924, 1ª página del artículo de Martinie con *Tête de fillette*.

Charles Kunstler, otro destacado crítico e historiador del arte, traza una concisa pero completa biografía del escultor en su importante artículo de 1928¹⁵⁵ en la que valora la relevancia en la formación estética del joven Wlérick de su encuentro con los de Schnegg. El, una vez más, hijo de ebanistas y estudiante de oficios antes de decidirse por el arte, habría conocido y quedado impresionado, según Kunstler, por el busto de Jane Poupelet de Lucien Schnegg, al verlo en las páginas de *Art et Décoration*, cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de Toulouse. También por aquellos años, cuando contaba alrededor de 20, frecuenta en su ciudad natal a Despiau que posteriormente, cuando Wlérick cuenta 24 años y se ha trasladado a París, introducirá a su joven amigo en la Bande à Schnegg. Su estilo cambia de inmediato desde el pintoresquismo anecdótico tan característico del fin de siglo de sus primeros bustos y figuras, que posteriormente destruiría casi en su totalidad, a un estilo sobrio y muy sereno, algo distante, que se afianza en poco tiempo. Rodin, como siempre, estará ahí para sancionar el nacimiento de un gran artista; en 1912 el gran maestro, ante el busto de la *Petit Landaise* felicita

calurosamente al joven escultor¹⁵⁶; la prensa también lo alaba. A la vuelta de la guerra con una obra ya plenamente centrada estilísticamente, su fama se asienta con solidez en el ambiente artístico parisino. A partir de ese momento su presencia en los salones del arte independiente es constante y es raro el año en que no pueda hallarse su obra en las crónicas de más de un salón, muy a menudo destacada con imágenes. La crítica aprecia su trabajo y aunque nunca lo alza hasta el punto máximo alcanzado por Despiau, le considera un artista de estética refinada y marcada personalidad, un artista de culto al que sitúa por encima de la mayor parte de sus colegas; a ningún escultor de su generación se le ofrece tanta atención como en parte demuestran los cuatro artículos monográficos que las grandes revistas -siempre

155 Charles Kunstler: *Robert Wlérick*; *L'Amour de l'Art* nº 10 octubre 1928, pp. 384-389, 8 ilustr.

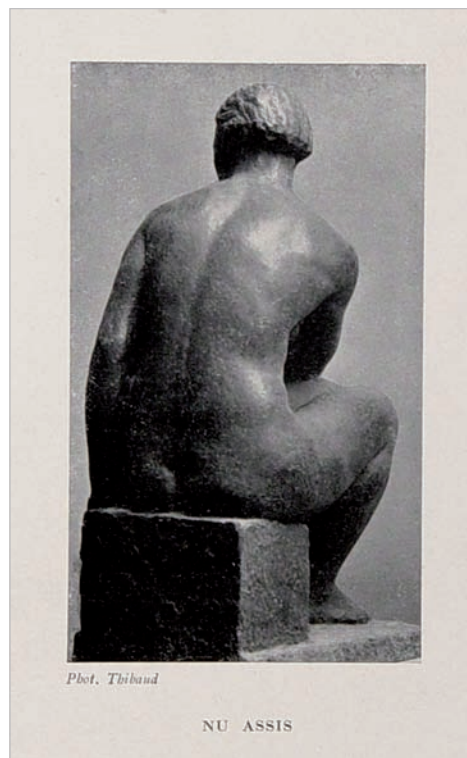
156 *Ibidem*, p. 388

entre las cabeceras consultadas- le dedican; dos de ellos nada menos que en *L'Amour de l'Art*. Sin embargo esta gran aceptación no llega a traspasar los límites de los medios conservadores o afectos a la Escuela de París¹⁵⁷ y no hallaremos referencia alguna sobre Wlérick en los medios de marcada modernidad como *Cahiers d'Art* ni, desde luego, en ninguno de los asimilados a grupos de vanguardia.

El vínculo con Despiau. Centrando este rápido repaso de la caracterización ofrecida por la crítica del momento de la obra de Wlérick, en los monográficos que se le dedicaron, hay que comenzar por el primero de ellos, aparecido en *L'Amour de l'Art* en 1924, es decir en plena etapa editorial de Waldemar George cuando la revista pudo con todo derecho merecer el calificativo de *del arte moderno*, el artículo está escrito por A.-H. Martinie, el especialista en escultura figurativa de quien ya se han presentado tantos textos. Pocas páginas más arriba se transcribió una extensa cita de este artículo a propósito de la Bande à Schnegg, en ella se presentaba a Wlérick *entre los más jóvenes del grupo donde se expande el nuevo espíritu*, también se daba noticia del interés mostrado por Rodin acerca de sus bustos; es interesante, sin embargo, decir que fue de los pocos del grupo que no tuvieron relación profesional con el maestro. Si hay que atribuirle un maestro asumido como ejemplo por el joven Wlérick sería indudablemente Despiau.

Resulta, efectivamente, difícil evitar establecer la relación existente entre las obras de Despiau y de Wlérick como mejor modo de comprender y contextualizar la obra del último. Martinie ve la relación entre los dos escultores como un vínculo estrecho donde razones artísticas, geográficas, incluso de carácter se alían para dar lugar a dos obras profundamente unidas: *“Robert Wlérick, cadete y compatriota de Despiau, no podía dejar de seguir la misma senda que él. Lo que Lucien Schnegg fue para Despiau, Despiau lo fue para Wlérick, con más autoridad tal vez. Hay que añadir que si la lección del mayor, cuyo talento se impuso pronto y a quien Rodin consagró, preservó al principiante de las dudas y los errores iniciales, su talento personal y su calidad de espíritu habrían conducido a Wlérick hacia las mismas preferencias, a la misma necesidad de equilibrio tranquilo que defiende con tanta elocuencia y le hace detestar ‘el movimiento que desplaza las líneas.’”*¹⁵⁸ La consiguiente descripción de la obra del más joven evita ya las comparaciones directas, sin embargo, se tratan los bustos en primer lugar, y en ellos se destacan similares virtudes a las del maestro: *“El busto de Mme. V., por ejemplo, para un escultor se impone por su ordenamiento general que le aproxima sorprendentemente a una esfera. (...) Pocos bustos reúnen como este la plenitud de la forma y la intensidad de la emoción.”*¹⁵⁹; a continuación se tratan las figuras: *“Las mismas necesidades de construcción, de estilo, de carácter y de sensibilidad a las que obedece el artista para sus bustos se reencuentran en sus figuras desnudas y en sus composiciones. Se juzgará por el desnudo que ilustra este artículo. No hay ahí líneas abstractas, sino una limitación continua de volúmenes discontinuos, la búsqueda de la expresión por la plenitud de la forma.”*¹⁶⁰

Los desnudos más característicos del escultor estaban todavía por venir, son figuras femeninas generalmente sentadas sobre



Robert Wlérick: Vista posterior de *Nu assis* en *L'Art et Les Artistes* 1933, Ref. en nota 171, p. 49

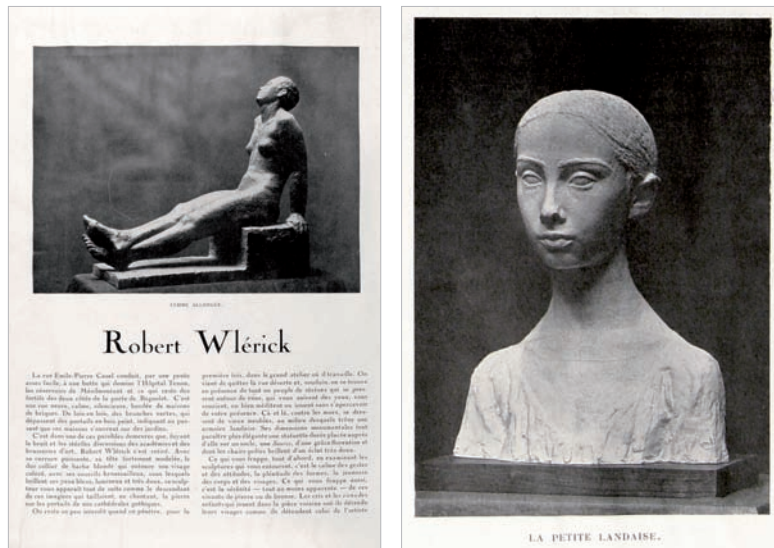
157 Hay que insistir que esta designación no se limitaba en la época a los artistas extranjeros residentes en París sino de forma muy genérica y ambigua a los artistas, franceses también, de tendencia moderna cuya actividad se desarrollaba en París. Ya en los años treinta sí comienza a adquirir el sentido que hoy se le concede

158 A.-H. Martinie: *Robert Wlerick*; *L'Amour de l'Art* n° 9 1924, pp. 292-294, 2 ilustr., p. 292

159 Ibídem, p. 294

160 Ibídem, p. 294

escalonamientos rígidamente prismáticos que destacan la figura pero también la tendencia a eliminar todo elemento superfluo ajeno a los intereses del desnudo. Los cuerpos mantienen actitudes muy contenidas, en ocasiones de rígida simetría sin que su alto grado de apariencia naturalista se resienta, otras más flexibles sin que sus aspectos dinámicos lleguen nunca a adueñarse de la obra. Una de sus obras más celebradas fue la muy característica *Femme Allongée* (1927) que aparece reproducida a menudo; lo hace de forma muy destacada en el encabezamiento de dos de los artículos monográficos que se le dedican, pero su imagen se divulgó en otras muchas ocasiones ilustrando su exposición en los salones¹⁶¹.



Robert Wlérick en *L'Amour de l'Art* 1928, Ref. en nota 155: a) *Femme allongée*, 1927, 1ª página del artículo; b) *La petite landoise*, 1912, en p. 387

Bellas arquitecturas, bellas superficies, bellos volúmenes. El primero de estos artículos es el ya citado de Charles Kunstler de 1928 y aparece también en *L'Amour de l'Art* solo cuatro años después del de Martinie, algo poco frecuente. Al margen de los datos biográficos el artículo interesa sobre todo porque dedica una buena parte a reflexiones del propio artista en una suerte de entrevista en la que a menudo no se incluye la pregunta que motiva el comentario, un recurso este de la entrevista, muy raro en las revistas de arte, que este autor emplea a menudo, aunque

con este particular formato. El escultor habla de la relación que establece con el modelo, con la naturaleza de la que nunca prescinde, de las formas que le gustan, plenas y volumétricas pero no gruesas, dice; vale la pena extraer algunas frases pues no son muchos los textos de estos artistas, bastante parcos en escritos o declaraciones que pueden hallarse en las revistas, y por otra parte, los intereses que expresa podrían perfectamente ser compartidos cuando menos por sus compañeros del grupo de Schnegg. “*Tengo la misma admiración que en mis comienzos por los antiguos y por el Homme qui marche, me dice. Descubrí mi vía hace 25 años. Desde entonces, mis gustos no han cambiado en absoluto...*”¹⁶² Wlérick expresa claramente opiniones compartidas por su entorno profesional y crítico, sus declaraciones pueden, efectivamente, hacerse en buena medida extensivas a la época, tanto cuando identifica los recursos para renovar su arte: los antiguos y Rodin tal como ya indicará Martinie y otros críticos, y no solo para Wlérick sino para todos los del grupo de Schnegg; como cuando acota la reforma en sus términos de inicio y descalifica la posibilidad de que esa renovación permanezca activa: el artista debe mantenerse en el camino trazado y replegarse sobre su arte como condición de seriedad y coherencia.

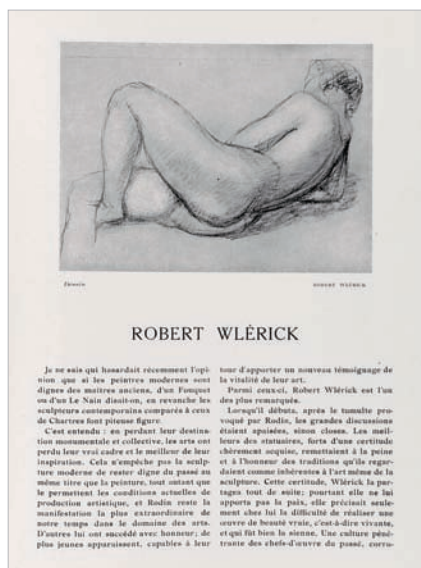
El escultor se hace eco así, de manera instintiva pero inequívoca, de la peculiar componenda entre renovación, y en ese sentido indudablemente modernidad, y conservadurismo que define la actitud de los escultores figurativos o de tradición a que se está haciendo referencia en este capítulo. Tras muchas reflexiones sobre su forma de implicarse en la actividad escultórica, Wlérick ofrece aún algunas líneas que resumen sus ideas. De nuevo apela a un pasado idílico de la escultura, un pasado sin complejidades donde el escultor hace lo que tiene que hacer: “*La escultura no es, sin embargo, un arte tan complicado... Repare en Grecia, en Egipto, en la Edad Media... Qué hermosas épocas del arte, qué floración inaudita de grandes escultores. Pero esos escultores eran hombres de corazón simple. No tenían que luchar contra las ideas*

161 Paul Fierens: *La sculpture au Salon des Tuileries*; *Art et Décoration* 2º semestre 1928, p. 25-32, 8 ilustr., p. 30

162 Charles Kunstler: *Robert Wlérick*; *L'Amour de l'Art* octubre 1928, pp. 384-389, 8 ilustr., p. 388

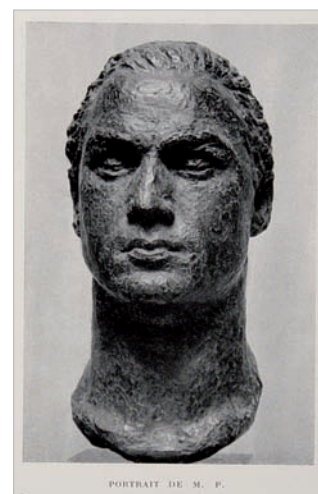
recibidas...¹⁶³ No debiera ser asunto del escultor luchar contra ideas, y hay que entender que ni contra ideas recibidas ni contra ideas sobrevenidas. La escultura, parece sentir Wlérick, tiene sus propias leyes y condiciones y estas no se circunscriben a un tiempo u otro, por eso el escultor es de corazón simple y su bagaje, sus ideas, permanece, no se recibe como experiencia ocasional o manipulación cultural por prestigiosa que sea, se reencuentra en un pasado idílico (tal vez no tan ajeno al de Wickelmann). La negación de esas ideas recibidas es simétrica a la negación de las ideas sobrevenidas, a las ideas del presente cambiante; de la modernidad.

Se ha dicho en ocasiones que el espíritu clásico en su afán de perfección, de culminar la opción que propone, lleva en sí su inevitable destrucción, pues llegado a ese punto, y siempre cree en algún momento haber llegado, muere lentamente a falta de objetivos, que siempre han de ser nuevos. Preguntado por estos objetivos en la escultura, el espíritu en definitiva profundamente clasicista de Wlérick responde: *“Es necesario ante todo, buscar bellas arquitecturas, bellas superficies, bellos volúmenes. Es necesario que el modelado se apriete bien y devuelva la luz. Cuando una forma es luminosa, tiene toda su plenitud.”*¹⁶⁴ No se puede expresar con más convicción el ideal clásico en la escultura.



Robert Wlérick en *Art et Décoration* 1928, Ref. en nota 165. 1ª página del artículo de Martinie destacando la faceta dibujística del escultor.

Contención y dificultad según Martinie. Exactamente por las mismas fechas, otoño de 1928, Martinie se ocupa, en esta ocasión desde *Art et Décoration*, nuevamente del escultor, que sin duda vive un momento de consagración cuando su obra está plenamente definida y ha producido algunas de sus piezas definitivas como la citada *Femme Allongée* o *Femme assise* además de numerosos bustos y de algunas composiciones monumentales que, como en Despiau o Maillol, nunca alcanzan el interés de su obra autónoma. Como siempre en *Art et Décoration* las reproducciones son de gran calidad y relativamente numerosas, en ellas la entidad plástica y la peculiar textura del toque de Wlérick se manifiestan plenamente, Martinie expone algunas ideas generales sobre la escultura en la línea que le caracteriza y que vale la pena exponer aquí pues son muchos quienes desde ambientes conservadores pero también de cierta modernidad, podrían, por aquellos años, suscribirlas en buena medida. Discrepa de quienes sostienen que si bien los pintores modernos son dignos de los maestros antiguos,

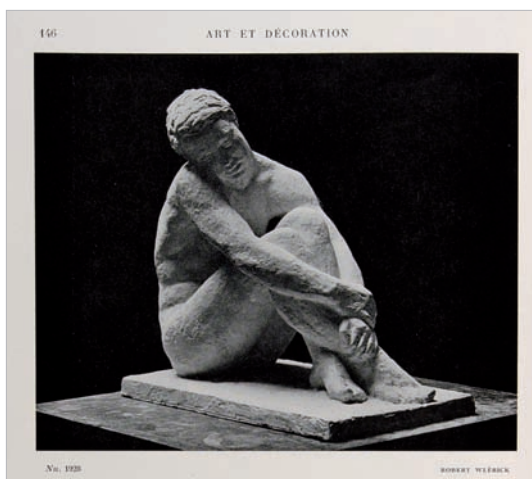
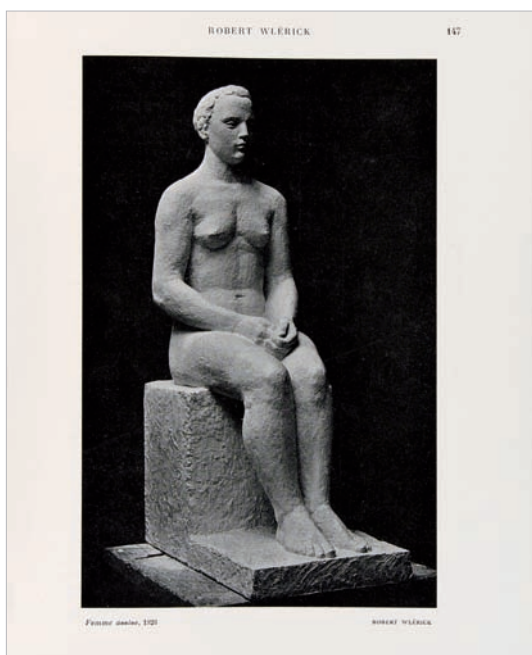


Robert Wlérick retratista: a, b) Busto M. S. 1911; Mme. Wlérick, 1914; ambos en *Art et Décoration* 1928, Ref. en nota 165; c) Busto M. P. en *L'Art et les Artistes* 1933, Ref. en nota 171, p. 47

163 Ibídem, p. 389

164 Ibídem, p. 389

Fouquet o Le Nain, por ejemplo, “los escultores contemporáneos comparados con los de Chartres hacen un penoso papel.”¹⁶⁵ y explica las razones que pueden llevar a algunos a tener esa sensación: “Por supuesto: al perder su destino monumental y colectivo, las artes han perdido su verdadero marco y lo mejor de su inspiración. Esto no le impide a la escultura moderna ser digna del pasado con el mismo título que la pintura, en el grado que le permiten las condiciones actuales de producción artística, y Rodin queda como la manifestación más extraordinaria de nuestro tiempo en el terreno de las artes. Otros le han sucedido con honor; cada vez más jóvenes aparecen capaces por su parte de aportar un nuevo testimonio de la vitalidad de su arte. / Entre ellos Robert Wlerick es uno de los más destacados.”¹⁶⁶ Probablemente esta sea en definitiva la gran baza, el argumento final (ya aducido por los teóricos neoclásicos) de la crítica que necesita sentirse moderna sin querer o sin poder dejar de mantenerse bien solidamente anclada en la tradición: la época del individualismo no permite pretender, salvo una excepción genial, alcanzar las cotas de comunión entre arte y sociedad que impulsaron al arte a su sentido pleno en otras eras; solo queda al arte contemporáneo hacer honor y ser digno de tan elevado pasado aportando un renovado testimonio personal de vitalidad.



Robert Wlerick y la figura en *Art et Décoration* 1928, Ref. en nota 165. a) *Femme assise*, 1928, p. 147; b) *Nu*, 1928, p. 146.

Respecto al escultor que nos ocupa, en esta ocasión Martinie incide en la actitud artística de Wlerick, cuya búsqueda de sus tipos, de su belleza, su exigencia para con su propia obra que retoca y desecha una y otra vez, presenta como una lucha casi atormentada, “*Hacía falta un temperamento fuerte para superar los obstáculos que él mismo levantaba.*”¹⁶⁷ y contextualiza su presencia en el esquema de la historia reciente de la escultura, dominada por la herencia rodiniana y por su negación: “*Cuando comenzó, después del tumulto provocado por Rodin, las grandes discusiones estaban apaciguadas, sino cerradas. Los mejores de los estatuarios, seguros en una certeza amorosamente adquirida, restituían el valor y el honor de las tradiciones que entendían inherentes al arte mismo de la escultura. Wlerick compartirá inmediatamente esta certeza; (...)*”¹⁶⁸ La vena tradicionalista del crítico se pone así una vez más de manifiesto, aunque pasada la guerra con el irresistible empuje de los expresionismos y abstracciones de posguerra, procurarse, como vimos, moderarla.

Habiendo analizado en su anterior artículo muy extensamente las distintas obras de Wlerick, en esta ocasión se centra en los elementos de progresión que percibe en sus nuevas obras, y halla que su estilo se ha hecho más flexible y amable, que las tensas búsquedas han dado lugar a “*una suerte de apertura donde se apaciguan las aspiraciones del artista, tan difíciles de conciliar. Una suerte de felicidad marca sus últimas obras (...)*”¹⁶⁹ Esta introducción de la gracia, que percibe el

165 A.- H. Martinie: *Robert Wlerick*; *Art et Décoration* 2º semestre 1928, p. 141-148, 8 ilustr., p. 141

166 *Ibidem*, p. 141

167 *Ibidem*, p. 142

168 *Ibidem*, p. 142

169 *Ibidem*, p. 148

crítico, por parte del escultor no contraviene sus cualidades de sobrio arquitecto de la escultura, en este sentido Martinie encuentra que la *Femme assis* (1928), un desnudo rígidamente sentado sobre un prisma, muy constructivo en pose recogida y simétrica, como una estatua egipcia, es una obra maestra: “Aquí, la potencia sonríe a la naturaleza, se hace cómplice del arte. Las proporciones se armonizan como en una bella arquitectura. Circulamos alrededor, todos los perfiles contribuyen a la armonía de conjunto, le dan un aspecto monumental. (...) Comprendemos la dificultad esencial de una obra de esta naturaleza, dificultad que consiste en dotar de una belleza nueva a la actitud más simple, incluso a la más banal.”¹⁷⁰

Como se ha podido comprobar, la resonancia crítica de Wlérick, hoy completamente desconocido para el público español y casi para el francés, fue en su época destacadísima; muy pocos escultores contaron con tantos artículos monográficos, firmados por plumas de semejante prestigio y en tan selectos medios. Dejamos de lado las constantes apariciones, a menudo muy destacado con imágenes, en las crónicas de salones y exposiciones -las mismas en las que había que buscar con lupa a los escultores de modernidad avanzada-, y cerramos este apartado con un último artículo monográfico, el que le dedica *L'Art et les Artistes* en 1933, debido a Gustave Kahn -además de crítico de arte, importante poeta simbolista discípulo de Mallarmé y amigo de Marinetti-. Se abre como el de Charles Kunstler con una imagen de la *Femme o Nu Alongée*. Aunque el texto no aporta nada relevante a lo traído hasta aquí, el artículo sí contiene excelentes imágenes de nuevos retratos que testimonian el grado de perfección alcanzado por Wlérick en este género y también una personalidad propia en su tratamiento, por mucho que en una primera apreciación afloran similitudes de gusto con Despiau. Los tres bustos que se presentan en la página 48 son excelentes muestras de ello, su estilo es más prolijo que el del maestro, las superficies más complejas, en ellas los perfiles, el dibujo, se manifiestan perfectamente definidos, así el conjunto adquiere una intensidad reconcentrada, una precisión expresiva y plástica más acerada sin dejar de ser amable, pero por ello menos sutil que la de Despiau. “Entre nuestros escultores, se muestra como uno de los mejores retratistas”¹⁷¹, afirma Kahn antes de desear la entrada en los museos de su obra.



Robert Wlérick en *L'Art et les Artistes* 1933, Ref. en nota 171. a) Página 48 con retratos de los años 20: 1. Le sculpteur Lacroix; 2. Lydie; 3. Le sculpteur Corbin. b) Monument Victor Bérard, p. 45.

Jane Poupelet.

Cuerpos femeninos y animales de granja. Este artículo de Gustave Kahn, que no aportaba consideraciones críticas nuevas acerca de Wlérick, recuerda nuevamente la época de la Bande à Schnegg y la caracteriza de un modo especialmente adecuado para presentar a otra personalidad destacada del grupo, la escultora Jane Poupelet. “Si bien miraban a Rodin, prestaban atención a Schnegg. Este pequeño grupo, hasta su interrupción en 1914, se vinculó a la Sociedad Nacional (el salón) y contribuyó a dotar a su Sección de escultura de su carácter de búsqueda vibrante y verídica. Hay que remarcar a Jane Poupelet, Despiau, Halou. Hay cierto aire

170 Ibídem, p. 148

171 Gustav Kahn: *Robert Wlerick; L'Art et les Artistes* nº 141 noviembre 1933, pp. 44 – 49, 8 ilustr., p. 47

de familia entre las obras de estos diferentes artistas: la búsqueda de una calma que no es hieratismo; algo que sería en el fondo arcaísmo y contradiría la búsqueda del modernismo verdadero que ellos persiguen. Se trata de la movilidad de la vida, de extraer la impresión esencial, de dar duración a lo perdurable. Es necesario vincular la poesía a la plena realidad, extraer todo a la vez e impregnarla, crear, por así decir, un silencio sonoro.¹⁷² Este fragmento, uno de los pocos que designa expresamente como modernas las aspiraciones de estos escultores, destaca a Jane Poupelet, junto a Despiau y el sobreentendido Wlérick; respecto al nombrado Halou (Alfred-Jean Halou, 1875 – 1939), es un escultor siempre citado como partícipe del grupo y con buena presencia en los salones al que, sin embargo, no se dedicó ningún artículo y de quien ha quedado muy poca noticia.



Jane Poupelet (Clausure 1874 – París 1932) desarrolló una carrera discreta desde el punto de vista de su presencia pública pero mantuvo un temprano y constante aprecio en los ambientes artísticos. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos y cuando se instala en París los primeros años del siglo, continúa su formación con Lucien Schnegg a quien, como ya vimos, reconoce por maestro, pero también con Rodin, siempre atento a las jóvenes promesas, en cuyo

Jane Poupelet en las revistas: a) L'Amour de l'Art 1927, Ref. en nota 173, 1ª página del artículo con Baigneuse au bord de l'eau, 1911; b) La misma obra en: Pierre Berthelot: L'art et les femmes: Jane Poupelet; Art et Industrie abril 1935, pp. 38-39.

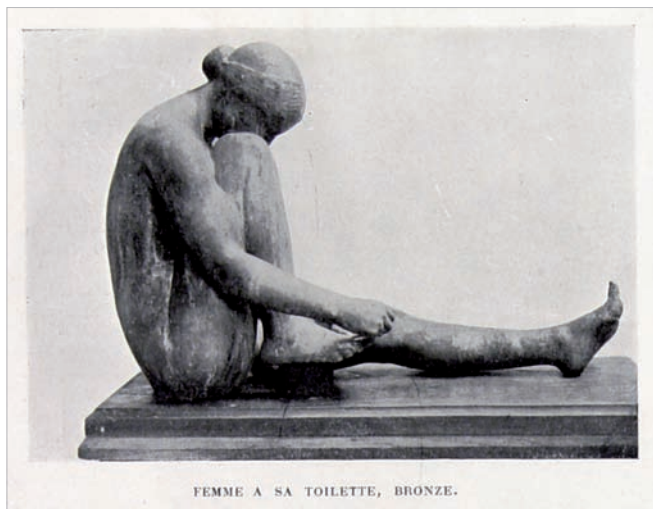
taller entra por aquellos años como práctico. Rodin se refirió a su trabajo como *“la belleza dentro de la simplicidad”*. Nacida el mismo año que su compañero de la Bande à Schnegg, Charles Despiau, su formación artística es muy característica de los miembros del grupo y en general de los llamados entonces artistas independientes: aquellos que en algún momento renunciaban a los cursos oficiales de la École des Beaux-Arts de París, cuya conclusión habilitaba para optar a diversas distinciones, especialmente el Prix de Rome y el consiguiente pensionado, que desembocaba generalmente en el inicio de una carrera oficialmente reconocida con encargos suficientes y puestos en comités o en la enseñanza. Su estética responde con la misma propiedad que la de Despiau o Wlérick a los ideales desarrollados por los independientes de Schnegg y, como ocurriera con Wlérick, es en el entorno del grupo cuando madura y deja atrás su primera manera tendente a un realismo pintoresquista – *“En otra época, me respondía, yo trataba asuntos de tendencia literaria porque la forma no me resultaba suficiente. (...) Hoy, busco bellas formas y bellas actitudes.”*¹⁷³, contestaba a un crítico en el artículo que a continuación se presentará. Aunque coincide con sus dos colegas en la pasión por el dibujo, los géneros que caracterizaron la obra de Poupelet no incluyeron en absoluto el retrato, fueron la figura exclusivamente femenina y la animalista sus campos exclusivos de trabajo.

Apenas hay estudios sobre Jane Poupelet, el único editado en tiempos recientes es el catálogo de la

172 Ibidem, p. 46

173 Charles Kunstler: *Jane Poupelet*; L'Amour de l'Art n° 9 1927, pp. 321-327, 11 ilustr., p. 323

primera exposición monográfica de su obra desde la que se le dedicó en 1949, organizada en 2005 por varios museos modestos de ciudades francesas con el fin de recuperar a una artista que, aunque virtualmente desaparecida para la historia del arte, nunca fue olvidada. Son muchos los elementos de su biografía que han colaborado en la renovación actual del interés por esta artista de actividad profesional caracterizada por la discreción pero de un poco frecuente compromiso con causas sociales. Comenzando por su militancia feminista a principios del siglo XX y también contra la vivisección y en pro de los derechos de los animales, entre los cuales vivía en su taller parisino, poblado de perros, gatos y aves de corral que utilizaba como modelos¹⁷⁴. Su compromiso social se manifestó igualmente con su actividad durante la guerra esculpiendo prótesis faciales para los “*Gueules cassées*”, soldados gravemente heridos en el rostro, parte especialmente expuesta en los enfrentamientos de trinchera¹⁷⁵. Wlerick también trabajó en estas máscaras y prótesis que, por lo general, acababan desechando las víctimas por dolorosas o por destacar más el estrago con su chocante presencia¹⁷⁶.



Jane Poupelet en *L'Amour de l'Art* 1927, Ref. en nota 173. a) *Femme à la toilette*, 1910, p. 324; b) *Femme assise*, p. 322.



Crítica y entrevista con Charles Kunstler. A pesar del indudable reconocimiento que se le otorgó, su presencia durante el periodo que ocupa este estudio solo dio lugar a un artículo monográfico en una de las grandes revistas de arte entre las aquí consideradas, y muy pocas líneas o imágenes en artículos referidos a salones y exposiciones, pues a pesar de que participó en varias asociaciones de artistas como la que dio lugar al Salon des Tuileries del que fue repetidamente jurado, su obra aparece en pocas de las reseñas consultadas. Puede también considerarse, no obstante, el breve artículo que el magazine *Art et Industrie* le dedica en 1935. Charles Kunstler firma un artículo muy completo tanto por las imágenes que dan fe de las diversas facetas del trabajo de la escultora, como por el texto, absolutamente imprescindible gracias a su formato mixto de crítica y de entrevista. Poupelet fue y es a menudo recordada como animalista género que, efectivamente, contribuyó tempranamente a reactivar siguiendo la estela de Pompon - próximo a la Bande à Schnegg- e introducir en una vía moderna. Kunstler insiste más, sin embargo, en su actividad como escultora de figuras. En este campo, su vinculación con el grupo de Schnegg se manifiesta nuevamente con fuerza, su búsqueda limitada de tipos y poses es aún más estricta que en Wlerick lo que motiva una escasísima producción a pesar del pequeño tamaño de sus obras; su temática y estilo son inconfundibles y nada deben a sus colegas más célebres del grupo. En realidad, al contrario, cotejando fechas hay que otorgar a Poupelet la primacía sobre recursos y tipologías fundamentales en

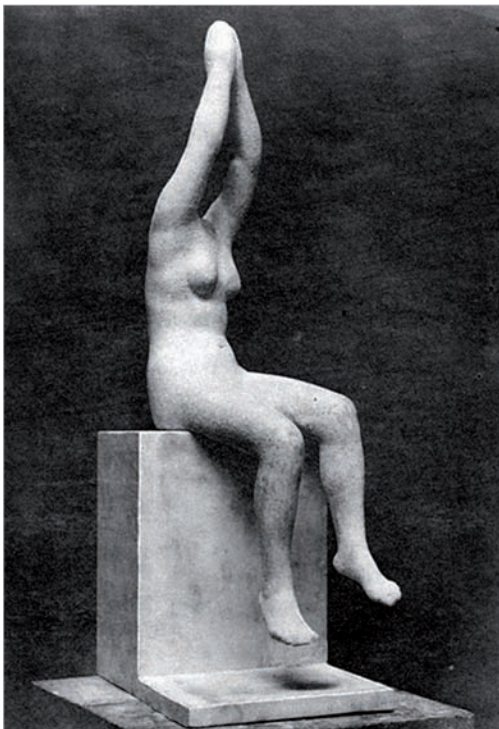
174 Anne Rivière, (ed.): *Jane Poupelet. 1874-1932*; Catálogo de exposición, Gallimard 2005

175 Claudine Mitchell, en Anne Rivière, (ed.), *Jane Poupelet. 1874-1932*, Catálogo de exposición, Gallimard 2005, pp. 56-57

176 En: Union des Blessés de la Face et de la Tête; Fondation des « Gueules Cassées »; <http://www.gueules-cassees.asso.fr>

la obra de Wlérick que si en su retrato supo extraer la enseñanza de Despiau, en la figura toma algunas de las estrategias que le identifican de la escultora. Es, sobre todo, el caso de la relación de la figura con su sustento o base -sea plancha horizontal de apoyo o bien prisma sobre el que la figura se sienta-, que Poupelet establece ya en términos de pura geometría completamente ajena a las superficies modeladas del cuerpo, recurso habitualmente adoptado por su joven colega de grupo. También la insistencia en poses sedentes o la recuperación del cuerpo completo.

Kunstler destaca en estas figuras su evidente inclinación más hacia la gracia y la delicadeza que hacia la construcción o el verismo, al menos en las tres obras, entre más las conocidas, que cita y describe en su texto *Femme à sa toilette* (1907-10), *Baigneuse au bord de l'eau* (1911) y *Devant la vague*. Describe también y aporta fotografías de otra estatua, *Femme assise* en la que el interés por determinados recursos característicos de la estatuaria egipcia, influencia muy presente en sus esculturas de animales, se alía con un tratamiento anatómico y de proporciones plenamente helénicos, además la figura femenina se presenta excepcionalmente sin parte de los brazos ni cabeza, con toda obviedad como un torso antiguo, su rigidez y estatismo alude sobre todo a conceptos formales y constructivos a una objetividad basada en el clasicismo que no formaba parte de las delicadas figuras muy juveniles y flexibles, a punto del suceso, antes nombradas. “¡Qué vitalidad, qué exuberancia de savia, en este ligero cuerpo de nereida en el que el torso, alargado por los brazos y elevado sobre las piernas flexionadas, permanece armonioso; / Ese ardor, esa alegría de vivir que le animan, los reencontramos, pero retenidos y apaciguados, en otras figuras que pueblan el taller. Así es en la *Femme assise*. Por sus proporciones, sus volúmenes, su modelado, recuerda las obras más prestigiosas de la estatuaria griega.”¹⁷⁷ Con ese estilo tan florido y adjetivado empleado por buena parte de la crítica de la época, Kunstler da cuenta descriptivamente de los diversos intereses y referencias que motivan estatuaria madura de Poupelet. Respecto a su faceta de animalista, el crítico, como es casi inevitable, trae a colación a Egipto pero puesto al lado de la mejor tradición del género en Francia, la representada por el escultor naturalista y romántico Antoine-Louis Barye (1796-1875). En relación a la estatuilla de una vaca que avanza, exclama: “Se trata de una pura obra maestra que habría admirado Barye y que los propios egipcios no habrían desaprobado.”¹⁷⁸ Aún



Jane Poupelet: *Nu*, en *L'Amour de l'Art* 1930, Ref. en nota 183

cuando la escultura animalista siempre se ha asociado, como parece razonable, a las artes decorativas y por ello ha sido eventualmente poco considerada, en Poupelet, como en Pompon, temprano precursor de las formas sintéticas y externas que tan bien supo entender Brancusi, determinados aspectos de la modernidad se manifiestan con más evidencia en su producción animalista. Los valores formales abstractos tienen una sorprendente presencia en las congeladas y a veces simétricas estatuas de animales –siempre domésticos y de granja- de Jane Poupelet que sin llegar a la síntesis de Pompon, apuran la simplificación anatómica y la concisión de los planos al tiempo que sitúan el interés en la superficie, casi siempre muy lisa, al igual que en sus figuras femeninas.

La escultura, la luz, el detalle. Este artículo de Kunstler, se desarrolla, como ocurriera con el ya comentado sobre Wlérick, como una visita al taller de la artista e intercala comentarios del autor sobre las piezas que va viendo con declaraciones textuales de Poupelet, finalmente, adquiere verdaderamente formato de entrevista recogiendo en este

177 Charles Kunstler: *Jane Poupelet*; *L'Amour de l'Art* n° 9 1927, pp. 321-327, 11 ilustr., p. 322

178 *Ibidem*, p. 321

caso, tanto las respuestas como las preguntas del autor. Jane Poupelet recibe, por lo tanto, al crítico en su taller parisino. Al tiempo que recorre el taller, la artista va mostrando y comentando diversos aspectos de sus obras y métodos de trabajo al hilo de las preguntas. Sus comentarios más interesantes se refieren a su modo de trabajar tanto en lo relativo a sus aspectos más propiamente técnicos, como a la relación que establece con sus modelos y el modo de captarlos. La autora comenta cómo trabaja del natural, mediante dibujos rápidos y bocetos de arcilla tomados de modelos que evolucionan libremente por el taller. Cuando hace un esbozo de un animal o un modelo en el taller, lo moldea en escayola y lo sigue trabajando con esta materia, añade, quita, simplifica... “¿Entonces, elimina los detalles? - ¡No, no! Los conservo, al contrario; pero los sitúo en su plano. Los detalles no cuentan sino en función su necesidad. La escultura recibe bien la luz y esta no debe iluminar vivamente sino aquello que hay que destacar (...) Es necesario que solo lo esencial sea percibido desde lejos y a primera vista.”¹⁷⁹. Sigue la artista afirmando que *el detalle debe ser considerado como un ornamento*. La obra debe ser bella de lejos y de cerca; de cerca, dice, debe ser preciosa. Es necesario que siempre haya algo que descubrir. Sus declaraciones, como comentadas de Wlérick en su entrevista con el mismo, crítico atañen específicamente al quehacer del escultor y no pretenden ilustrar una vía estética. Sus apreciaciones son, en este sentido, verdaderamente aprovechables para la escultura. Interrogada sobre cómo relaciona sus trabajos con la iluminación, responde: “*Procuro iluminarlos bajo todas las condiciones del día. Los desplazo, los cambio de luz buscando, bajo iluminaciones diferentes, la falta que pueda haber en ellos. Ensayo todas las iluminaciones y corrijo cuando hace falta. Pongo en valor los detalles según su importancia, y busco hacer un bloque, una masa, pues es necesario que una estatua tenga el aire de ser de una vez.*”¹⁸⁰



Jane Poupelet dibujante y escultora animalista. a) Dibujo en cabecera de la crónica de Fierens al Salon des Tuileries de 1928, Ref. en nota 181; b) Coq, en *Art et Industrie* 1935; c) Ânon de trois semaines (Asno joven) en *L'Amour de l'Art* 1927, p. 327.

El artículo dedica tanto espacio al comentario de los dibujos de Poupelet como a sus otras producciones. Comparte Poupelet con Despiau o Wlérick la pasión por el dibujo; todos ellos fueron muy apreciados como dibujantes, en los artículos que se les dedican siempre se presentan los dibujos, en ocasiones, sobre todo en el caso de Despiau, en una sorprendente proporción. En el caso de Poupelet esta actividad fue durante sus últimos años casi exclusiva, cuando su habitualmente precaria salud le impidió definitivamente proseguir el trabajo en escultura. Aún tratándose de academias, tomas naturalistas de modelos o de animales, sus dibujos tienen una llamativa y personal calidad gráfica, una entidad plástica y libertad técnica muy modernas que les otorga mayor autonomía de la que caracteriza a los de sus compañeros. En una de sus escasas apariciones expositivas durante entreguerras y de las últimas documentadas por las revistas, el Salon des Tuileries de 1928, Poupelet presenta ya únicamente dibujos; la importante crónica sobre la escultura presente en ese salón, aparecida en *Art et Décoration*, se abre precisamente con un

179 Ibídem, p. 323

180 Ibídem, p. 324

desnudo muy característico del dibujo de la escultora, Fierens sitúa a la escultora en el párrafo donde agrupa el comentario de los escultores animalistas y comenta al respecto: *“Jane Poupelet está representada sólo por algunos dibujos. Bastan para nosotros. Dicen mucho sobre la conciencia y la decisión de su autora.”*¹⁸¹

La Galerie Bernier de París trabajó con su obra y siguió organizando exposiciones de la artista con sus piezas escultóricas ya conocidas y sus dibujos, es el caso de la que en 1928 fue inaugurada con la presencia del presidente de la República Herriot o de la que tuvo lugar en la primavera de 1930 de la que *Cahiers d'Art* ofrece una rara -como sabemos no se ocupaba ni para bien ni para mal de esta clase de arte-, y por ello interesante, reseña debida con casi toda seguridad Christian Zervos: *“Jean Poupelet acaba de exponer seis bronce y dos plomos además de una cincuentena de dibujos ejecutados desde hace dos años. Aunque es cierto que no estamos en absoluto de acuerdo con la tendencia de la obra de Jane Poupelet, no podríamos dejar de reconocer la gran sinceridad y el amor que la artista pone en sus obras.”*¹⁸²

También ofrece una importante reseña de esta exposición de 1930 L'Amour de l'Art con un breve y muy laudatorio comentario de François Fosca: *“(respecto a la escultura) En primer lugar, el desnudo femenino con los brazos levantados. obra de una plenitud y una sobriedad remarcables, y el pequeño gallo, espiritual y justo.”*¹⁸³, que se ilustra con un dibujo y el delicado desnudo al que hacía referencia el crítico.

Discreción hasta en el olvido. A pesar de algunas distinciones como la Legión de Honor que le fue concedida en 1928 y ser honrada como vimos con la presencia del presidente Herriot en la inauguración ese mismo año de su exposición en la Galerie Bernier, la vida y la obra de Jane Poupelet se mantuvieron en una posición discreta, Kunstler comienza precisamente su artículo con esta frase: *“Aunque haya devenido célebre, Jane Poupelet expone poco; y para conocer bien sus obras, hay que ir a verlas a su taller.”*¹⁸⁴. Desde el punto de vista oficial no encontró verdadero reconocimiento —su *Femme à la toilette* fue adquirida para el Musée du Luxembourg en 1910 pero solo expuesta el año de esta entrevista, 17 años mas tarde-, como otros escultores franceses del momento fue más apreciada y reconocida en Estados Unidos donde, según Kunstler, las revistas le dedicaron elogiosos artículos y varios museos adquirieron obras suyas. La propia escultora reconoce su falta de cuidado por estas contingencias: *“Produzco poco; corrijo sin cesar lo que hago y lo que destruyo, lo que no me satisface en absoluto.”*; y cuando acto seguido se le pregunta por su ausencia en museos y colecciones parisinas, contesta: *“—Qué quiere usted; yo trabajo en la sombra tranquilamente,*



Noticia de la muerte de Jane Poupelet con *Devant la vague*. En L'Art et les Artistes 1932, Ref. en nota 185

181 Paul Fierens: *La sculpture au Salon des Tuileries*; *Art et Décoration* 2º semestre 1928, p. 25-32, 8 ilustr., p. 31

182 Sin firma: *Les expositions à Paris et ailleurs, Sculptures et dessins de Jane Poupelet (Galerie Bernier), Cahiers d'Art* nº 5, 1930, p. 275

183 François Fosca: *Chronique. Les expositions*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1930, p. 357; 2 ilustraciones de Jane Poupelet.

184 Charles Kunstler: *Jean Poupelet*; *L'Amour de l'Art* nº 9 1927, pp. 321-327, 11 ilustr., p. 321

*pacientemente...*¹⁸⁵ Con motivo de la muerte de la artista en 1932, *L'Art et les Artistes* publica una reseña acompañada de una buena fotografía de *Devant la vague*, en el breve homenaje se destacan las cualidades habitualmente atribuidas al arte de la escultora: “Jane Poupelet no tuvo por maestro más que a la naturaleza, cuya verdad buscaba en el cuerpo femenino y los humildes animales domésticos. Su ‘Mujer en la toilette’ y esa feliz joven que en un impulso libre eleva los brazos ‘Ante la ola’, permanecerán entre las obras de arte del ritmo, de la pureza y, sobre todo, de la vida; pero también de una ciencia muy estudiada, como la ‘Vaca en marcha’. Jane Poupelet tenía una gran predilección por los egipcios y la Edad Media; alcanzó también a la emoción de la gracia griega.”¹⁸⁶ Tras su muerte, las revistas no le dedicaron artículos conmemorativos ni una especial atención, tampoco se organizó la habitual exposición antológica oficial hasta 1949.

Otros escultores de la Bande à Schnegg.

Otras aportaciones. Hasta aquí se ha repasado la obra y la consideración que merecieran en la época quienes ya entonces pero también ahora suelen ser considerados los miembros más destacados de la Bande à Schnegg. En cualquier caso, la aportación del grupo, en relación a sus ideales estéticos y a su papel renovador de la escultura figurativa de comienzos del siglo XX y de entreguerras, queda con ellos perfectamente caracterizada y detallada incluso en los diversos géneros escultóricos que interesaron al conjunto de los componentes del grupo. Las aportaciones al retrato o al desnudo de los demás componentes del grupo no tienen la misma entidad ni implican búsquedas del mismo calado que las ya comentadas en Despiau, Poupelet o Wlérick, además en su obra, ese aire de familia al que se refería Gustave Kahn, queda verdaderamente disuelto en el resto de la escultura clasicista francesa del momento de la que en líneas generales no se diferencia. La búsqueda estricta y limitada de tipos que caracterizaba el trabajo de los tres citados, otorgándole una cualidad moderna al menos por la actitud de los artistas ante su obra, es más difícil de hallar en el resto del grupo, eventualmente mucho más capaces, eso sí, para asumir grandes encargos monumentales o decorativos y mucho más productivos. Aún cuando su aportación artística original no sea relevante, se trata, no obstante, de escultores de extraordinaria calidad dentro de campo figurativo y de gran presencia

pública en salones, exposiciones. En cuanto a las revistas, la que dedica más artículos monográficos a estos componentes del grupo formado alrededor de Lucien Schnegg, es la conservadora *L'Art et les Artistes*; también aunque en mucho menor medida *Art et Décoration* y *L'Amour de l'Art*, dedican monográficos a alguno de ellos. En todas ellas se aportan además comentarios e imágenes de estos escultores en artículos genéricos y crónicas de salones.



Ivonne Serruys en *l'Art et les Artistes* 1921, Ref. en nota 186.

185 Ibídem, p. 327

186 Redacción: *Mort de Mme Jane Poupelet*, *L'Art et les Artistes* n° 132 diciembre 1932, p.105, 1 ilustr.

lo que en Bélgica dio en llamarse Luminismo. En 1898 expone por vez primera en París en la importante *Galerie Barbazanges*, todavía principalmente pintura aunque también alguna pequeña escultura. Hacia 1909 su principal actividad es ya la escultórica y, casada con una personalidad de la cultura y la burguesía parisina, se asienta en la ciudad. El autor del artículo, Edouard André, incluye doblemente a la escultora entre los actores de la reacción contra los excesos del modelado manifestada en la talla directa, y, sobre todo, en el grupo de la renovación clasicista de comienzos de siglo. El inicio de su escrito es indicativo también de las tendencias del público a comienzos del período de entreguerras: *“Uno siente siempre un cierto embarazo al hablar de nuestra escuela contemporánea de escultura: son tantos entre los que trabajan con la arcilla que se han quedado en un manierismo de fórmulas de taller y han adoptado de manera inmutable y definitiva, el estilo que les asegura el favor de un público refractario a la angustia dolorosa de una Camille Claudel, alma inquieta y vibrante; ese mismo público indiferente a la sensibilidad emocionante y pensativa de un Aristide Maillol.”*¹⁸⁷. Sin necesidad de citar nombres, prosigue el crítico, puede hablarse también de una falange de artistas de la piedra y el mármol que quieren interpretar su tiempo y reflejar pensamientos y condiciones sociales. *“Pero son los escultores –en número escaso– cuyo arte está hecho de equilibrio, lógica y gracia, quienes pueden perpetuar los seres de bellos contornos y conferir a los objetos perfección y carácter de eternidad. Discípulos lejanos de los griegos, estos escultores son fervientes devotos de la gracia plástica; sus obras son para la vista una constante caricia. Entre estos últimos podemos escoger a Iyonne Serruys.”*¹⁸⁸ Entre las obras que presenta el artículo destacan, como es lógico por las fechas, dos maquetas para monumentos a los caídos de un gusto muy siglo XIX, y algunas tallas directas, sin duda lo más interesante, caracterizadas por el carácter difuso, algo indefinido y ensoñado de sus composiciones. Son obras profundamente ancladas en un pasado entre impresionista y simbolista, tan importante en Bélgica; en cuanto a los recursos plásticos puestos en juego, continúan sistemáticamente los típicos del taller de mármol de Rodin: las figuras parecen surgir, bien pulidas, de la piedra punteada. No fueron, sin duda, unos inexistentes intereses experimentales acerca de la renovación de la herencia recibida de la escultura lo que permitió a esta escultora mantener una razonable presencia en los salones y por consiguiente en las crónicas de los mismos, sino la dulzura evocadora de sus obras revestidas de un gusto clasicista algo mailloliano, tan del gusto del gran público de la época. Vemos mediante esta artista, como con otros que dejaremos al margen de este estudio, manifestarse la debilidad del nexo estético y las enormes diferencias de calidad entre los componentes del grupo de Schnegg.



Léon Drivier. Torso clasicista en el salon des Tuileries de 1928, ref. en nota 189, p. 31.

Léon Drivier. Mucho más ambiciosa, al menos profesionalmente, es la obra de Léon-Ernest Drivier (Grenoble 1878 – París 1951), formado en la *École des Beaux-Arts* de París, será uno de los escultores del entorno de Schnegg con una carrera más oficial, profesionalmente ambiciosa y ampliamente reconocida con encargos de envergadura. Se introduce en el grupo a través de Auguste de Niederhausern, escultor amigo de los Schnegg y de la misma generación que estos. Como tantos del grupo entra en el taller de Rodin donde trabaja desde 1907 como práctico. Durante estos primeros años del siglo y dentro del entorno de la *Bande à Schnegg*, su primera obra de corte tardo-romántico deja paso al clasicismo propio del grupo, en su caso fluctuante entre una literalidad de rigidez académica y un manierismo decorativo. Su estilo es, no obstante muy variable y capaz para adaptarse a las condiciones del encargo y, justamente, es probable que sean los grandes encargos de monumentalidad decorativa donde Léon Drivier halle la culminación de su obra. Gustave Kahn le dedica en 1926 el siguiente artículo publicado, tras el de Serruys, sobre un miembro del entorno de Schnegg; también en *L'Art et les*

187 Edouard André: Yvonne Serruys; *L'Art et les Artistes* nº 19 julio 1921, pp. 393 – 398, 6 ilust., p. 393

188 *Ibidem*, p. 393

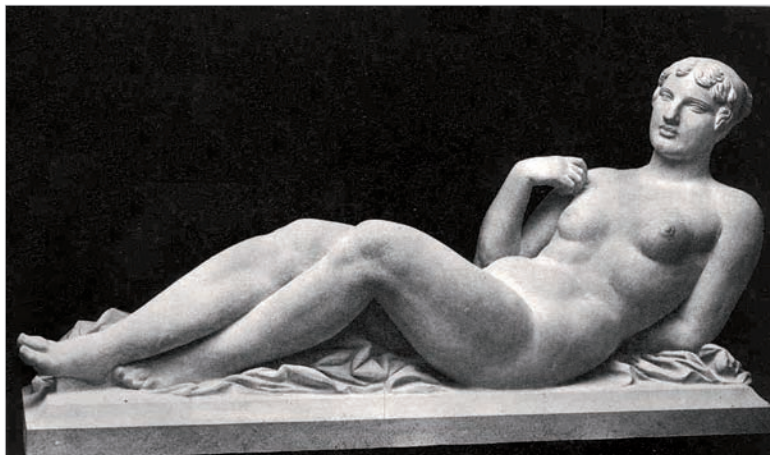


a, b) Léon Drivier en L'Art et les Artistes 1926, Ref. en nota 188. 1ª página del artículo; Busto en piedra policromada, en p. 201; c) Drivier ante *La joie de vivre*, 1937.

Artistes. El artículo es anterior a sus obras más conocidas y ambiciosas, Kahn destaca en primer lugar la diversidad de los géneros que interesan a Drivier y su completa maestría técnica en los más diversos oficios afectos a la escultura. Nos descubre así que se trata de un reconocido medallista y también su interés, compartido por otros en la época, por la estatuaria policromada o por el relieve. La serie de imágenes que aporta el artículo da fe de esta diversidad de intereses y también de formas de entender la escultura. Respecto a los bustos, se presenta el de una muchacha que se ceñiría perfectamente al tipo iniciado por Despiiau aunque de un clasicismo más académico, más adelante, sin embargo, dos bustos de un naturalismo verista plenamente académico, con algún raptó expresivo e a lo Rodin; mayor interés reviste un retrato en piedra policromada o una cabeza fundida en cemento igualmente policromada, en estos la indudable fuerza plástica matizada por una suerte de retórica ornamental que ha de caracterizar su obra más madura, aflora con más libertad y originalidad. Muy característica de este peculiar clasicismo decorativo de Drivier es también la *Femme drapée*, igualmente coloreada, que se presenta para finalizar el artículo. Un artículo cuyo texto sistemáticamente descriptivo y laudatorio poco aporta, sí refleja al menos el texto la manifiesta alta profesionalidad del oficio del escultor: “*La obra de Drivier es la de un escultor completo, maestro de su técnica y seguro de su pensamiento. (...) Drivier es un escultor que ignora la moda (...) / Muy maestro de su oficio, obedece a su arte. Es su fuerza. Es lo que le procurará un lugar muy alto en el arte actual. Trabaja en la verdad y la verdad es gracia y es belleza.*”¹⁸⁹

Entre la escultura pura y la decoración. Susceptible o no a la influencia de la moda, lo cierto es que sus obras más recordadas, las desarrolladas ya en los años 30, se adaptaron bien o, si se quiere, contribuyeron a afianzar, la arrolladora moda de la escultura decorativa oficial que culminó con la Exposición de 1937. Antes de nombrar al menos algunas de ellas, recordemos dos apariciones destacadas de Léon Drivier en importantes artículos genéricos sobre escultura aparecidos en *Art et Décoration* que dan la medida del gran reconocimiento de que fue objeto. Paul Fierens en el ya comentado “*La escultura en el salón de la Tullerías*” (1928), presenta una destacada fotografía de un gran torso femenino de volúmenes muy poderosos y concepción iconográfica deliberadamente helénica; en el texto se destaca la obra en paralelo a una de Loutchansky, escultor de tendencia más moderna: “*Menos recuerdos clásicos, menos nobleza también (se refiere al torso de Loutchansky) que en el bronce en el que Drivier parte del mismo tema para acabar en la exaltación de formas desgajadas de la materia. El desnudo de Loutchansky permanece animal por la base; la cabeza de Drivier se hace algo trivial en el ideal, en lo impersonal. Pero ambos torsos, de una plenitud cómoda, de una serenidad viva, se imponen por calidades plásticas poco comunes, por el equilibrio de esas calidades, por*

el feliz acuerdo que allí se revela entre la técnica más honrada y la orgullosa inspiración."¹⁹⁰ Menor obviedad clasicista reviste la obra cuya imagen introduce Martinie en su "*Un agrupamiento de escultores*" (1932)¹⁹¹, *Nu allongée*; se trata de una obra más personal y que representa probablemente la faceta más independiente del escultor, su naturalismo sin ser pintoresco se ha despojado de los excesos idealistas y el desnudo adquiere un tono más real y moderno que podría hacer pensar en el desnudo pictórico tan de moda en ese momento; el crítico en esta ocasión no hace referencia a las imágenes ofrecidas.



Léon Drivier en fotografías de la época. a) *Nymphe*; b) Uno de los laterales de grupo *La joie de vivre* dispuesto en pendant con *Jeunesse* de Pierre Poisson en la Exposición Universal de 1937.

Pero no es el camino que podrían indicar obras más intimistas y naturales como este *Nu allongée*. *Nymphe* el manifestado en las grandes decoraciones y estatuas institucionales que ocuparan su producción de los años 30 y acabarán caracterizando su trabajo. De 1931 es su *Athéna*, una estatua de Atenea armada, alegoría de "*Francia aportando la paz y la prosperidad a las colonias*" realizada en bronce dorado de diez metros de altura para presidir el estanque escalonado frente al Musée des Colonies edificado con ocasión de la Exposición colonial de 1931 y decorado con el vasto relieve de Alfred Janniot¹⁹². El carácter ornamental de esta obra es completo e inaugura en su obra una etapa compartida con muchos otros colegas. Es para gran parte de los escultores figurativos, la etapa de la colaboración con la arquitectura monumental, también la de interior, en la que se potenciará

una consideración escenográfica de la escultura de inmediato efecto monumental, propagandístico y decorativo, en donde solo lo adecuado de los resultados a la situación concreta, cuenta. Se acaba así para la escultura figurativa toda reflexión sobre apariencia y forma pura, sobre la modernidad de lo clásico, toda veleidad independiente. En 1935 Drivier colabora, junto a tantos otros colegas de prestigio, con un gran relieve de estuco dorado en la algo delirante y anacrónica decoración del paquebote *Normandie*¹⁹³. Posteriormente, asume una destacada participación en la cascada de encargos destinados a la Exposición de 1937. Se le encomiendan dos grupos, uno para cada uno de los palacios permanentes construidos para la ocasión. *La joie de vivre*, un friso para la sede de la Exposición, el Palais Chaillot; se trata de una obra muy característica no solo de Drivier sino de la escultura de muro de la época donde las composiciones se llenan de figuras, y atrezzo figurado, que repiten su morfología, ya muy rígida, de unas a otras sin personalización alguna, un estilo sistematizado y previsible donde una figura es igual que otra y su

190 Paul Fierens: *La sculpture au Salon des Tuileries*; *Art et Décoration* 2º semestre 1928, p. 25-32, 8 ilustr., p. 31

191 A.-H. Martinie: *Un groupement de sculpteurs*; *Art et Décoration* agosto 1932, p. 234-240, 9 ilustr., p. 237. Una reproducción de *Nu allongée* de Drivier puede verse al comienzo de Capítulo 6 en *Escultura figurativa y Bande à Schnegg*.

192 Este edificio y la obra de Janniot fue comentado en Capítulo 5; *Escultura, ornato arquitectónico y decoración*.

193 La parte de este estudio donde se aportan más datos acerca del Normandie y sus programas decorativos está igualmente en: Capítulo 5; *Escultura, ornato arquitectónico y decoración*.

composición de un barroquismo retórico o instructivo. Para el edificio de los Musées d'Art Moderne, se le encomiendan dos de las *Muses allongées* del ciclo *Les Muses*, son obras de un tono más clasicista y neutro con una iconografía y tipología predeterminadas para que las diversas piezas del ciclo, encargadas a tres escultores –el mismo Drivier, Dejean y Guénot– no ofrecieran contrastes excesivos.

Louis Dejean. Con una trayectoria e intereses artísticos muy afines a los de Drivier, Louis Dejean (París 1872 – 1954) es otro de los escultores vinculados al grupo de Schnegg que renuncia a su etapa de escultura “fin de siglo” de un naturalismo ligero y anecdótico que representa muy bien su *La Parisienne* de 1904. Se trata de un escultor de quien hoy es difícil recopilar datos pero que en la época gozó de prestigio. Martinie le dedica en 1926, desde *Art et Décoration*, un artículo en el que señala su formación en la École des Arts Décoratifs y sus



a) Louis Dejean en la Exposición de 1925. *Art et Décoration* 1925, Ref. en nota 194, p. 178. b) *La Paix* en la Sala comedor de 1ª clase del paquebote Normandie, 1935.

vínculos con los sucesores directos de Rodin, en realidad muchos de los componentes de la Bande à Schnegg que como él mismo trabajaron para Rodin. Respecto a su obra, el crítico afirma: “*Se puede decir que la escultura de Dejean refleja las tendencias esenciales de la escultura francesa desde 1895: expresión de la modernidad, escultura lírica y decorativa, escultura puramente plástica en fin*”¹⁹⁴ en cualquier caso las imágenes que se presentan de su obra testimonian una carga de tradicionalismo más acentuada que en sus compañeros de grupo. No hay muchas más noticias en las revistas a parte de su nombre citado en las crónicas de salones, y esto tampoco excesivamente a menudo; en cuanto a las imágenes, a parte de las ofrecidas en el artículo de Martinie, son escasas. Su participación en la Exposición de 1925 fue destacada y queda documentada entre otras publicaciones por *Art et Décoration* que presenta una imagen de su estatua alegórica para la entrada principal al recinto de la exposición, la Porte de la Concorde¹⁹⁵. Sobre un alto pedestal labrado por los hermanos Martel, una rígida figura femenina vestida avanza y acoge con los brazos ligeramente abiertos y las palmas hacia el espectador a los visitantes, se trata de una estatua muy característica del escultor que muestra un pomposo talante decorativo, algo anticuado incluso para 1925 y muy ajeno a búsquedas formales y escultóricas. La obra de Dejean vuelve de manera destacada a las páginas de *Art et Décoration*, y muy bien acompañada por la *Vénus au collier* de Maillol, en una amplísima crónica del *Salon d'Automne* de 1928¹⁹⁶, la obra ilustrada se titula *Relevailles*, una maternidad de pie con la misma rígida e inane presencia que la alegoría de 1925, pero aún más girada hacia la tradición académica hasta el punto de rememorar tipos muy próximos a la estatuaria funeraria

194 H. Martinie: *Louis Dejean*; *Art et Décoration* enero 1926, p. 22

195 Lionel Landry: *L'Exposition des arts décoratifs, L'architecture: section française*; *Art et Décoration* 1º semestre 1925, pp. 177-228, 45 ilustr., p. 178

196 Léon Werth: *Le Salon d'Automne*; *Art et Décoration* 2º semestre 1928, p. 161-192, 32 ilustr., p. 178

-que lejos de tener mala prensa en la tradición reciente parisina, había llenado de obras de prestigiosos escultores el Père-Lachaise-. La afirmación decorativa de las estáticas alegorías femeninas del escultor debió interesar especialmente a los decoradores del *Normandie* (1935) que le encargan la obra escultórica probablemente más destacada, por su ubicación, del lujoso buque¹⁹⁷. La mayestática presencia de una gran estatua de aire helénico *La Paix*, domina el espacio principal del paquebote, el comedor de 1ª clase, de un lujo fuera de toda medida con sus lámparas de Lalique o sus puertas de bronce de Szabo; en plena época del mueble de tubo de acero. Como todos los escultores franceses figurativos, Dejean también colaboró en la inmensa ornamentación escultural de la Exposición de 1937. Para ella le fue confiada una *Muse allongée* del grupo comentado poco más arriba *Les muses* perteneciente al entorno del edificio de los Musées d'Art Moderne, la impersonalidad casi obligada del ciclo confiado a diversos escultores excusa más comentarios; en todo caso la obra de Auguste Guénot es la más destacable del conjunto.



Henry Arnold retratista en las revistas. a, b) *L'Amour de l'Art* 1929, Ref. en nota 199: 1ª página del artículo con uno de sus bustos más reproducidos, *Odile*; Busto de Mlle. M. B., 1927, p. 98; c) Busto de Mme. K. en *L'Art et les Artistes* 1928, Ref. en nota 197, p. 332.

Henry Arnold. Para finalizar este recorrido incompleto en cuanto a sus componentes pero absolutamente representativo de la Bande à Schnegg, se presenta de nuevo a un escultor comprometido con las mejores cualidades que pueden caracterizar al grupo, las representadas por los tres primeros artistas comentados, se trata de Henry Arnold apreciable sobre todo como retratista. El retrato tuvo, efectivamente, otro importante representante en la figura de Henry Arnold, uno de los más apreciados escultores de la Bande à Schnegg y de los que mantuvieron ese tono discreto, de producción meditada y limitada que caracterizó a sus más interesantes componentes. Probablemente su fama como retratista llevó su carrera hacia terrenos alejados de las grandes decoraciones que en los años 30 ocuparon, como se ha visto, a algunos compañeros del grupo disolviendo en parte los ideales de moderación y discreción clásica que animaron los primeros pasos del grupo. Al margen de la habitual presencia de su obra en las crónicas expositivas, muy a menudo ilustradas con sus retratos, contamos con dos importantes artículos que se le dedicaron monográficamente.

El que le dedica *L'Art et les Artistes* en 1928, firmado por Valentin Marquetty, emplea sus primeros párrafos en contextualizar el trabajo de Arnold dentro de una visión profundamente conservadora y nacionalista de la escultura, en la que se desgranaban los tópicos más repetidos por la crítica opuesta a los “modernismos” y a la gran presencia de artistas extranjeros: “*Francia ha sido el país de la escultura. Se lo debe a las cualidades de su raza. El genio francés es claro, razonable. Potente; la escultura es un arte que no*

197 Louis Cheronnet: *Normandie; Art et Décoration* 1935, pp. 241-283, 76 ilustr., pp. 260-261. En la parte dedicada al *Normandie* en el Capítulo 5, *Colaboraciones entre arquitectura y escultura*, puede verse una imagen de *La Paix* de Dejean.

acepta compromisos. (...) Hoy, en el desarrollo actual, habría podido temerse que, como la pintura, la escultura resistiese. Pero no. Nuestra escuela moderna ha sabido resistirse a la influencia del snobismo internacional. Más que nunca tenemos una pleyade de escultores, artesanos sinceros, equilibrados, conscientes de su misión y artistas en el alma. Despiau, Bourdelle, Maillol, Dejean, Drivier, Poupelet, Wlérick, Arnold y bastantes más aún, forman una hermosa aristocracia de la que podemos con razón sentirnos satisfechos."¹⁹⁸ Sirva igualmente esta cita para ilustrar de nuevo la alta consideración de que gozaron los miembros de la Bande à Schnegg que componen casi exclusivamente la lista ofrecida por Marquetty y que coinciden con los que este estudio está considerando. Arnold compartió con Despiau, a quien unió una especial amistad, su breve paso por la École des Beaux-Arts donde fueron compañeros y donde comienzan a contestar la tendencia por entonces dominante de la academia, lo que en la época llamaron italianismo; "*Ni el uno ni el otro estaban hechos para el italianismo a la moda en la calle Bonaparte (domicilio de la École)*"¹⁹⁹ Aunque las afinidades con su amigo Despiau son muchas, el retrato y aún en mayor medida la figura, como buen componente del grupo siempre desnudo femenino, tienen un claro carácter personal que se manifiesta sobre todo en el alto grado de estilización y en la sutil elegancia rítmica que anima sus obras. Es precisamente el menos helénico del grupo lo que no impide un alto grado de síntesis formal muy manifiesto en los retratos, en ocasiones de una simetría extrema pero siempre de una delicadeza que le identifica. El artículo de Marquetty aporta sobre todo imágenes de bustos, género que, por lo demás, ocupa la mayor parte de las ilustraciones de su obra aparecidas en crónicas, y cierra con una obra que fue bastante difundida, el busto *Odile* (1927), retrato de su hija, plenamente representativo de los ideales estéticos del artista. En cuanto a la figura, solo se ilustra con *Jeneusse* (1927), cuya imagen también fue bastante difundida, de una tipología y canon completamente distintos de los característicos del grupo; se trata de una figura muy estilizada tanto en sus proporciones alargadas, las de Despiau, Poupelet o Wlérick eran por el contrario más compactas, como por el sensible tratamiento y flexibilidad de sus superficies que anulan completamente cualquier rastro del proceso analítico y constructivo.

El proceso de trabajo: espero la revelación de la luz. Efectivamente: "*Si he obtenido superficies vivas, declara Arnold, es disciplinando mis sensaciones. Yo estoy en contra del análisis, que es árido y te sitúa fuera de la vida... El análisis debe ejercerse sobre las sensaciones que se tienen e intentar explicarlas.*"²⁰⁰ De esta forma contestaba el artista a una pregunta sobre la simplicidad de una obra, en una extensa entrevista aparecida en *L'Amour de l'Art*; como en otras ocasiones hay que agradecer a Charles Kunstler la elección de este formato, tan infrecuente en la época, que permite escuchar directamente a los artistas. Arnold, que publicaría en un temprano 1936 un manual de escultura²⁰¹, manifiesta a lo largo de ella una reflexiva consciencia de su modo de concebir la escultura y enfrentarse a la obra, una idea del oficio de escultor por lo demás suficientemente generalizable a la época y que, como ocurriera con la entrevista a Jane Poupelet, ilustra los conceptos plásticos concretos puestos en juego por estos artistas. Interrogado sobre su técnica, Arnold afirma: "*En escultura, como en todas las artes, me responde, hay que buscar la jerarquía de línea*



Henry Arnold: *Jeneusse*, 1927, Ref. en nota 197, p. 333.

198 Valentin Marquetty: *Henry Arnold*; *L'Art et les Artistes* n° 89 julio 1928, pp. 330 – 334, 6 ilustr., p. 330-331

199 *Ibidem*, p. 332

200 Charles Kunstler: *Arnold*; *L'Amour de l'Art* n° 3 marzo 1929, pp. 97 – 101, 7 ilustr., p. 99

201 Henry Arnold: *Initiation à la sculpture*; Librairie d'art Ducher, París 1936

y de formas, si se quiere obtener la densidad y el peso del cuerpo vivo. Sin embargo, el oficio no debe estar preconcebido; debe estar dictado por la emoción.”²⁰² Este enfrentamiento al modelo, abierto a las decisiones poco previsibles de la emoción, aleja a Arnold de la talla directa. Como a la mayor parte de los escultores clasicistas preocupados exclusivamente por los problemas de la forma, sus ritmos y articulaciones, la talla directa no es un método apropiado a su búsqueda, puede ofrecer encuentros ocasionales pero “limita las posibilidades del artista en vez de acrecentarlas”²⁰³, el método escultórico apropiado será aquel que deje en el artista todas las decisiones en cualquier momento del proceso creativo. La materia como partícipe en ese proceso no puede considerarse, sobre todo cuando se trata de una posición estética profundamente idealista como la que motiva a estos escultores.

Como era muy habitual en la época el trabajo en barro culminaba en algún momento, tras ser moldeado, con el trabajo directo sobre la escayola; preguntado sobre su preferencia por la arcilla, responde: “Trabajo también sobre la escayola llevando las luces donde pienso que deben ponerse. (...) / Dibujo sobre la escayola como sobre una página en blanco. Busco la traza de las luces, persuadido de que es gracias a ella que la forma nos es revelada. Busco esta traza en el modelo. No invento; busco los diversos caminos de la luz, yendo de lo más simple a lo más complejo.”²⁰⁴ El artículo de Kunstler da más importancia a la escultura de figuras que el antes comentado de *L'Art et les Artistes*, también los bustos elegidos tienen un carácter más elástico, evitando algunas obras allí ilustradas de marcada rigidez; así la obra que se presenta ahora es en su conjunto más amable y motiva reflexiones sobre la línea y el ritmo que las anima: “Miro pausadamente el modelo, intento experimentarlo (ressentir); espero la revelación de la luz. Pues se trata de introducir la unidad en el espacio, de modo que el ojo no se extravíe. / La luz solo adquiere su valor por los ritmos que crea. Una superficie vive si está acordada rítmicamente. Siguiendo el modo en que se pone, la luz encuentra

caminos nuevos; es lo que da la impresión de movimiento y en consecuencia la de vida. Es lo obliga a hacer caminar continuamente la mirada en el espacio.”²⁰⁵ Y concluye “Me preocupo menos del aspecto anatómico que del aspecto rítmico del cuerpo humano.”



Henry Arnold: Diane en el Salon des Tuileries de 1930. François Fosca: Tuileries 1930; *L'Amour de l'Art* nº 9 1930, en p. 392.

El crítico en esta ocasión evita todo comentario adjetivado sobre el artista y ofrece casi exclusivamente las reflexiones de este sobre su trabajo. Por aportar, entre otras posibles, una opinión más calificativa que proviene además de un crítico del día a día de la temporada artística, se transcribe este breve comentario de François Fosca sobre la exposición de Arnold en Salon de l'Escalier en 1928, comentario que se acompaña de una imagen del *Buste de Mme K.* (era habitual no identificar el nombre de los retratados) al que se referirá su texto: “Arnold, fino, sobrio, es uno de nuestros buenos escultores contemporáneos. Sus bustos son de una verdad mesurada, más expresiva que muchas deformaciones. Su retrato de Mme K. permanece a mi parecer como su obra maestra. ¿Pero podría permanecer insensible a esos jóvenes desnudos?”²⁰⁶

202 Charles Kunstler: *Arnold*; *L'Amour de l'Art* nº 3 marzo 1929, pp. 97 – 101, 7 ilustr., p. 100

203 *Ibidem*, p. 100

204 *Ibidem*, p. 100

205 *Ibidem*, p. 101

206 François Fosca: *Chronique des expositions*; *L'Amour de l'Art* nº 4 1928, p. 154

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

3ª PARTE:

Los escultores en las revistas del arte moderno.

Capítulo 8. Los escultores del cubismo.

Capítulo 8. Los escultores del cubismo.

Sumario detallado:

Páginas

8. I. PRESENCIAS Y AUSENCIAS. 517

El precedente de Picasso.- (página 518)

Los escultores de las vanguardias: algunas ausencias.- (p. 519)

Umberto Boccioni.; Alexander Archipenko.; Joseph Csaky.;

Raymond Duchamp-Villon.

8. II. JACQUES LIPCHITZ. 523

8. II. 1. El punto de partida cubista. 523

Carácter y presencia pública de la escultura de Lipchitz.- (p. 523)

Lipchitz en las revistas.; Antecedentes, los años diez.;

L'Effort Moderne.; En las ruinas clásicas.

Lipchitz el Constructor.- (p. 530)

Lipchitz, Paul Dermée.; La obra dispersa de Lipchitz en

L'Esprit Nouveau.; *Últimas obras de Jacques Lipchitz*.

8. II. 2. Lipchitz en la arquitectura. 536

Cubismo y arquitectura, Lipchitz y los arquitectos.- (p. 536)

Villa Noailles en Hyères.; Relieve y arquitectura.

El Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925.- (p. 540)

Le Corbusier y Lipchitz.; Pabellón de *L'Esprit Nouveau*;

microcosmos moderno.; El pabellón y sus esculturas.

8. II. 3. Entre la desmaterialización y una nueva emotividad monumental. 544

Los Transparentes.- (p. 544)

Jugando con el espacio.; *Bronces de Jacques Lipchitz*;

Nuevas esculturas de Lipchitz.

Bajo el signo del surrealismo.- (p. 548)

Adiós al cubismo, Lipchitz en las publicaciones del surrealismo.; Presencia

en *Documents*.; *Le Couple*.; Visita fantasmagórica al taller.; Comentario a la

exposición en La Renaissance.; Lipchitz el alquimista.; *Historia natural mágica*.;

Inquietud social y culminación estilística.

8. III. HENRI LAURENS. 562

8. III.1. Entre la experimentación constructiva y el clasicismo. 562

La modernidad y la gracia.- (p. 562)

Precavidamente, hacia el cubismo.; Período de posguerra en las revistas.; *Laurens*

de Raynal.; La gracia recuperada.; Otras apariciones en *L'Esprit Nouveau*.

Clasicismo vs. Construcciones, preferencias de la crítica.- (p. 572)

Representante de la escultura moderna francesa.; Laurens según Tériade.;

Iluminación del cubismo; momento primigenio.; *Las 'construcciones' de Laurens*.;

En *Documents*.

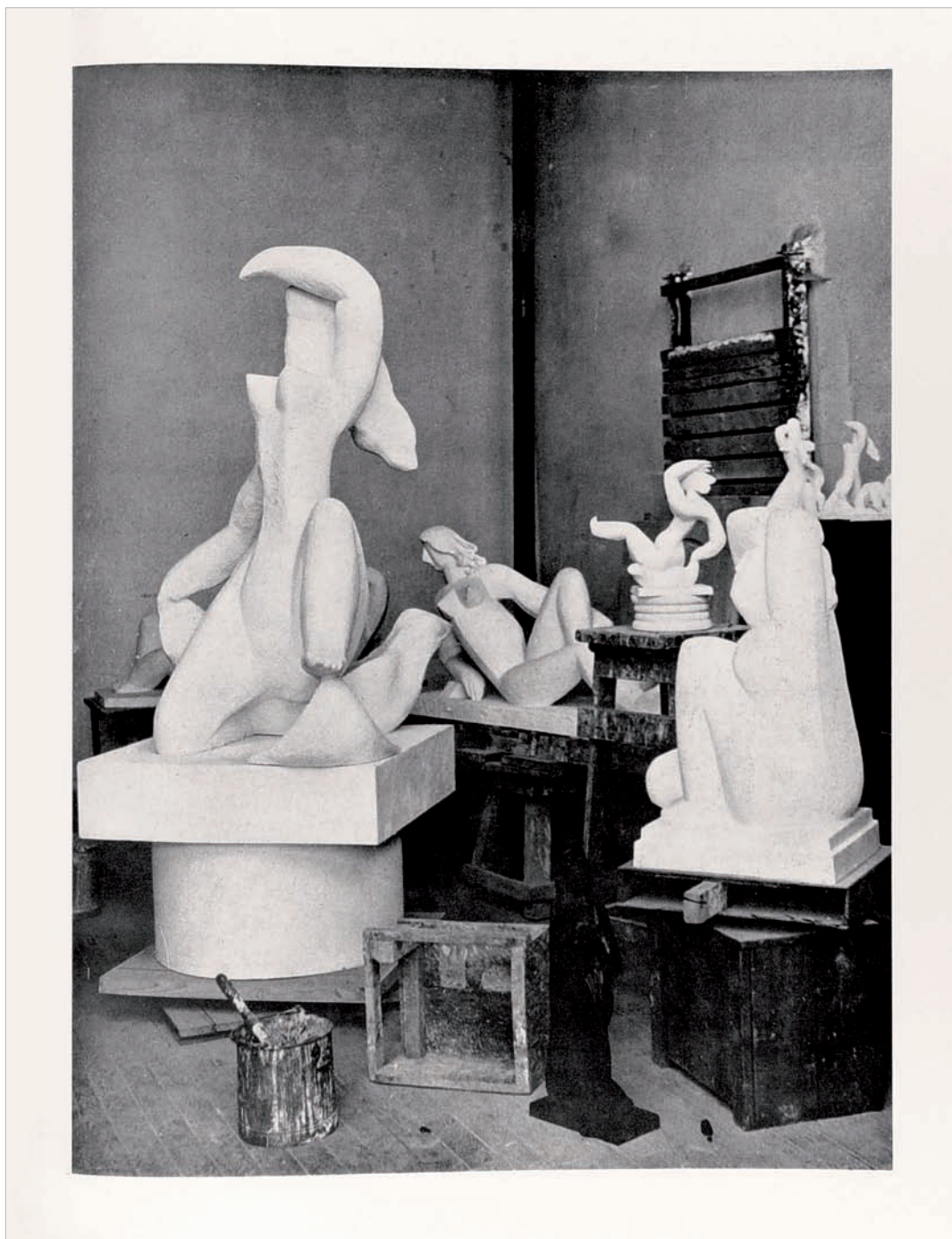
8. III.2. El libre discurrir de la forma. 579

Del tono clásico al biomorfismo.- (p. 579)

Laurens entre 1925 y 1940.

La escultura ensimismada.- (p. 581)

Realidad sensual y abstracción.; Léon Moussinac.; Respuesta de 1935.



Brassaï: El estudio de Henri Laurens hacia 1933, En: Maurice Raynal: Dieu-table-cuvette; Minotaure n° 3-4 1933

Capítulo 8. Los escultores del cubismo.

Presencia de la escultura cubista. Como es sabido, la escultura no se sitúa en el centro de los procesos renovadores modernos. Como género, participa con retraso e incluso tangencialmente en los movimientos de vanguardia, ya fueran estos los del “modernismo” más formalista y racional o aquellos más caracterizados por sus manifiestos y componentes sociales. Esto no impidió que algunos escultores vinculasen su obra a aquellos movimientos. A través de ellos, la escultura, como medio específico, se renovará buscando su peculiar ajuste a las nuevas orientaciones estéticas. Frente al extraordinario auge de la escultura figurativa de mayor o menor calado tradicionalista que hemos tenido ocasión de estudiar en los capítulos anteriores, en llegados al terreno de las vanguardias expresadas en escultura, el campo se reduce drásticamente tanto en el número total de los escultores que deciden continuar con el trabajo experimental comenzado antes de la guerra como en el interés de las producciones de muchos de ellos incapaces de encontrar una salida a la escolástica cubista. Esto, sin contar con que buena parte del espíritu renovador necesario para situar la escultura dentro de las corrientes de vanguardia continuó durante entreguerras debiéndose a las incursiones escultóricas de algunos pintores. Una manifestación práctica de esta situación, sino marginal al menos muy minoritaria en relación al desarrollo pictórico de las vanguardias y en general del déficit moderno de la escultura, es la escasa atención que le prestan al medio escultórico las revistas de arte de compromiso moderno frente a la relativamente abundante presencia en las publicaciones de tono más conservador de la estatuaría contemporánea. Y hay que insistir en la idea de déficit moderno, o si se quiere experimental, del que, como hemos visto a través de comentarios de la época, siempre se fue consciente, y en ningún caso de crisis productiva del medio, pues en ese sentido fue una época especialmente activa de la escultura.

Se añaden otras circunstancias que explican esta escasez de escultores “modernistas” con presencia en los medios periódicos artísticos parisinos. Se trata, en primer lugar, de los artistas que como Archipenko abandonan París, o que mueren a causa de la guerra como Duchamp-Villon o Boccioni y el malogrado Henri Gaudier-Brzeska (1891 – 1915) vinculados también en algún grado a la ciudad. En segundo lugar, esta escasez se debe a la endogamia característica del ambiente artístico parisino, donde por lo general solo se informa de los artistas que mantienen alguna presencia en la ciudad, bien porque vivan en ella o porque expongan o participen habitualmente en sus salones.

En el presente capítulo nos centraremos en las referencias a los escasos escultores vinculados a las vanguardias, en realidad al cubismo, que sí aparecen en el París anterior a 1925, se trata, por lo tanto, de escultores que comenzaron su trayectoria artística y su vinculación con las renovaciones del género antes de finalizar la guerra. A partir de 1926 *Cahiers d'Art* se ocupará de muchos más escultores, incluido el inexplicablemente olvidado Brancusi, superando así la exclusividad de la relación modernidad-cubismo que parecía insalvable en años y publicaciones anteriores. Revisaremos para comenzar, brevemente, la nómina de escultores fundamentales en el desarrollo del primer cubismo y futuro-cubismo que por una u otra razón desaparecen prácticamente de las páginas de las revistas parisinas de entreguerras. Posteriormente, en los apartados II y III del capítulo, se presenta a los dos artistas de la escultura cubista que sí mantuvieron su presencia en aquellos medios artísticos, Lipchitz y Laurens. De hecho su presencia y tratamiento crítico fue de tal magnitud, que el material documental disponible da lugar a sendos monográficos que en el caso de Lipchitz, referencia fundamental de la escultura de entreguerras, adquiere necesariamente notable extensión.

8. I. PRESENCIAS Y AUSENCIAS.

Capítulo 8. Los escultores del cubismo.

8. I. PRESENCIAS Y AUSENCIAS.

El precedente de Picasso.-**Los escultores de las vanguardias: algunas ausencias.-**

Umberto Boccioni.; Alexander Archipenko.; Joseph Csaky.; Raymond Duchamp-Villon.

El precedente de Picasso.

L'Esprit Nouveau reflejaba, como hubo ocasión de ver¹, el presente de la escultura cubista posterior a la guerra. Los procesos que esa revista presentó en un estadio de realización ya perfectamente maduro, que para algunos constituía una nueva escolástica, deben comprenderse desde su origen, un origen donde se difumina la diferenciación de los medios artísticos, pintura y escultura. Picasso, como promotor del cubismo no solo en pintura sino también en escultura, representa un punto de partida que conviene recuperar antes de entrar de lleno en la consideración que disfrutaron los grandes nombres de la escultura cubista por parte de las revistas de arte de entreguerras. La creciente importancia que se ha concedido al papel del Picasso escultor en esta renovación, centrada en primer lugar en la interpretación espacialista de Tatlin, no constituye una influencia evidente para los escultores que en París se fueron sumando, con bastante retraso, a las filas cubistas. Estos se limitaron a asumir con diversos grados de fidelidad la visualidad de la nueva pintura como en los relieves, esculto-pinturas, de Archipenko o los *assemblages* del primer Laurens, sin reparar en que el cubismo surgía como respuesta a problemas específicos de la representación en dos dimensiones, y que la apariencia volumétrica de sus facetamientos perdía o al menos variaba su sentido fuera de esa experiencia bidimensional.

Cuando Picasso realiza sus primeros relieves de guitarras y mandolinas entre 1912 y 1914 mantiene siempre ese diálogo entre la representación bidimensional -creando texturas decorativas pintadas o perspectivas fugadas con las cuerdas reales de los instrumentos- y la extrapolación de estas cuestiones al espacio real. Por así decir, sale de la pintura para volver a ella y lo que sucede en el interregno es a lo que Tatlin acabó llamando "*materiales reales en espacios reales*", es decir una experiencia escultórica sin duda, pero básicamente vinculada a la del collage y a la dispersión compositiva y espacial típica del primer cubismo. No hallamos en estas experiencias picassianas la noción de volumen y sí la de espacialidad, tampoco la centralidad compositiva y su consiguiente coherencia constructiva sino, al contrario, una axialidad múltiple y descentrada sobre la que pivota la disolución progresiva del objeto en el espacio². La concentración y replegamiento sobre sí eran cualidades indiscutibles del objeto escultórico tradicional y el valor supremo de la luz, es decir del volumen destacado por la iluminación y matizado por la materia, su cualidad plástica elemental. Sin embargo, en estas obras, Picasso asume la condición lumínica en términos de planitud, de pintura no de volumen, y el problema tridimensional no es para él ya el del volumen como identificación y concentración de lo escultórico frente a un espacio al que define por oposición, sino el del espacio mismo como continuo en el que entre objeto y vacío no hay límites precisos.

1 Sobre la presencia de la escultura en *L'Esprit Nouveau* ver la parte que se le dedica en Capítulo 4; *Escultura y revistas de arte*,

2 La aproximación a estos *assemblages* picassianos conduce inevitablemente a los primeros análisis de Rosalind Krauss en los que por vez primera se valoran en toda su dimensión lo que hasta entonces se consideraban poco más que caprichos o ensayos sin mayores consecuencias fuera del trabajo pictórico del artista. Así puede comprobarse en "*Espacio analítico: Futurismo y Constructivismo*" (Passages in the Modern Sculpture (1977) Rosalind Krauss: **Pasajes de la escultura moderna**; Akal, Madrid 2002

Desde la perspectiva actual, al menos la “modernista”, se acepta que esta intensificación del factor espacial frente al lumínico-volumétrico constituye la esencia de la renovación del género escultórico en el siglo XX. Algunos autores, considerando también la utilización por parte de Picasso de materiales y objetos encontrados, la interacción de lo real y lo simbólico en el mismo plano artístico o la técnica de *assemblage* que el artista practica por aquellos años previos a la Primera guerra mundial, convierten su ascendencia sobre el futuro del género en una aportación tanto o más decisiva que la tradicionalmente aceptada sobre la pintura, y hablan del escultor Picasso como precedente, incluso, de Marcel Duchamp valoración, si acaso, defendible desde el trabajo espacial y objetual del artista y no tanto si únicamente pensamos en su pintura³.

Qué vieron o qué no vieron de la escultura de Picasso los distintos renovadores del medio escultórico en la década de los diez, es un interrogante que ha ocupado a los estudiosos que han acabado situando el trabajo escultórico del artista en el lugar que ahora se le concede como primicia de la escultura moderna. En cualquier caso, hubo pocas ocasiones para hacerlo a través de publicaciones, pues, tal y como en el apartado dedicado a Picasso se analiza, la presencia de estas obras y de la escultura de Picasso en general, fue sumamente escasa hasta llegados los años treinta.

Los escultores de las vanguardias: algunas ausencias

En París, hasta mediada la década de los veinte, “modernismo” o “vanguardismo” es sinónimo fundamentalmente de cubismo y, en menor medida, de movimientos que pueden considerársele deudores, pero hacia los que se mira con cierta desconfianza, como el futurismo, el neoplasticismo o el constructivismo. La relación de escultores vinculados al cubismo hoy consensuada en los textos, coincide esencialmente con la que entonces era aceptada en París a no ser por la diversa calificación otorgada a los artistas que desarrollaron el cubismo en la pintura y en la escultura. Picasso y, testimonialmente, Braque y Juan Gris fueron escultores cubistas no reconocidos en absoluto como tales en su época ante el empuje de su predominante actividad pictórica. Tras ellos continúa una lista que sí coincide con la admitida en los medios próximos al cubismo del momento. Entre estos escultores solo los que mantienen actividad expositiva en París acabada la guerra, tendrán cabida en las revistas de arte del período tratado en este estudio. Conviene, en todo caso, restablecer completa esta relación de escultores de compromiso moderno antes de centrarnos en el estudio de aquellos cuya actividad y valoración crítica durante el período de entreguerras los mantuvo entre las páginas de las revistas de arte de París.

Umberto Boccioni. Dejando por el momento al margen a Picasso, prácticamente ignorado como escultor en los años 20, habría que comenzar por el más cubista de los futuristas, si es que esto es posible. Umberto Boccioni (Regio de Calabria, 1882 – Verona, 1916) sería por cronología e influencia ejercida, el primer interprete, junto a Archipenko, de las descomposiciones cubistas para la escultura. En sus frecuentes estancias en París, entra en contacto con los ambientes cubistas relacionándose con Brancusi, Archipenko o Duchamp-Villon. En 1913 tiene lugar en la galería parisina de *La Boétie*, donde exponía la *Section d'Or*, su primera exposición; en la inauguración un tumulto provocado por un público escandalizado acaba con una de las piezas destruida en el suelo. Lipchitz recuerda la impresión que en aquella ocasión le causó “*Desarrollo de una botella en el espacio*” (1912). La influencia de esta temprana obra y de otras presentes en la exposición, se hizo notar en el fuerte arranque que a partir de 1912 da el cubismo escultórico. Así lo atestigua la obra del resto de los escultores residentes en París: ni el célebre *Cheval* (1914) de Duchamp-Villon, ni algunos desarrollos de las audaces experiencias espaciales y matéricas de Archipenko o Laurens se explican sin ese referente. Su temprana muerte y la destrucción por abandono de la mayor parte de sus

3 Tal sostiene M^a Dolores Jiménez Blanco en *Picasso y la escultura* AA.VV. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*; Mapfre Vida, Madrid 2003

obras escultóricas no contribuyó a asentar su fama en los años inmediatos; su presencia en las publicaciones periódicas es nula. Aunque siempre fue reconocido y recordado como importante precursor, lo cierto es que durante el período estudiado no hallamos apenas referencias a Boccioni ni, desde luego, artículos a él dedicados. A parte de en las referencias correspondientes al futurismo contenidas en diversas historias del arte moderno que comenzaron a proliferar en los años treinta, antes de 1939 tan solo aparecerá una obra suya en *Cahiers d'Art*⁴. Esta misma revista, sin embargo, publicará, pero ya en 1950, su “*Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista*” y sus principales obras.

Alexander Archipenko. Alexander Archipenko (Kiev, 1887 - Nueva York, 1954) suele ser considerado como el primer escultor que se vincula expresamente al cubismo, de hecho desde 1910, cuando abre una escuela en París, su amistad con diversos grupos cubistas, particularmente el de Puteaux le lleva a participar asiduamente en sus manifestaciones como en la *Section d'Or* creada por Jacques Villon en 1912. También como el primero, excepción hecha de Picasso, en romper la forma compacta en la escultura. Pero su original e influyente obra del período parisino no hallará cumplida continuación tras su mudanza a Berlín en 1921 y posteriormente a Estados Unidos. Un gran cronista de la época, Michel Seuphor, lo expresa así: “*Pero Archipenko partió hacia Berlín en 1921 y París le olvida. Es, sin embargo, en París, de 1910 a 1920, cuando realiza sus más bellas obras. Su fuerza creadora parece declinar a continuación. Pero su estancia en Berlín no pasará desapercibida. Al contrario, durante los dos años que vivió allí, le fueron consagrados al escultor ruso diversos álbumes y monografías. Encontrándome yo en Berlín hacia el final de 1922, quede asombrado de la importancia adquirida por su obra: sus femmes-vases se veían por todas partes y su famoso torso femenino ornaba, en bronce de diferentes tamaños, las vitrinas de todas las tiendas elegantes. Nadie habría dudado entonces que el “gran” Archipenko pertenecía ya al pasado.*”⁵

Con su partida rompe, efectivamente, lazos con el ambiente parisino. Apenas tendrá presencia en salones salvo algunas obras en las ediciones del de Otoño y los Independientes de 1920, los primeros abiertos tras la guerra, y 1921, tampoco estará presente en el grupo cubista reconstituido por Léonce Rosenberg, ni en exposición alguna. Así, en las revistas, únicamente se le recordará brevemente en artículos retrospectivos sobre cubismo y como oportuna citación referencial como uno de los pioneros cubistas -en este sentido su fama antes de la guerra fue muy sólida-, careciendo prácticamente de presencia de actualidad. Es el caso de la reproducción a página completa de una de sus esculto-pinturas de 1919 en *L'Esprit Nouveau* (ilustración en página 51)⁶ o de las oportunas referencias en la *Historia de la pintura moderna* de L'Amour de l'Art⁷. *Cahiers d'Art*, sorprendentemente, no contiene ninguna entrada ni de texto, ni de imagen, correspondiente a Archipenko, esto significa que durante la larga vida de la revista (1926 – 1960), el célebre escultor cubista carece de representación en el más influyente medio moderno. A parte de lo ya expuesto, nada se ha hallado entre las revistas parisinas consultadas.

Cabe destacar, sin embargo, su importante presencia en la fundamental revista del grupo neoplasticista, *De Stijl*, publicación bien conocida en París y muy relacionada, al igual que su director Theo van Doesburg, con *L'Esprit Nouveau*, algunos de cuyos artículos publicó en sus páginas. Esta publicación de un fuerte carácter teórico y perfectamente equivalente en sus intenciones últimas respecto a la época, al periódico purista, apenas aportaba páginas de imágenes, sin embargo, solamente en 1919 encontramos nada menos que tres páginas en números distintos, con imágenes de obras de Archipenko (ilustraciones en páginas 198 y 239) y al menos dos textos a él dedicados, y en 1920 se le presenta de nuevo, esta vez con obra muy reciente e interesante, *Deux femmes* de 1919. Quien en la preguerra fuera considerado por los ambientes del “modernismo” como el más destacado escultor vanguardista, reflejo de lo cual es el extraordinario interés de *De Stijl* por su obra, deja por alguna razón de interesar y su presencia pública decae completamente a partir de 1920.

4 Emile Tériade: *Documentaire sur la jeune peinture III - Conséquences du Cubisme*; *Cahiers d'Art* n° 1 1930, p. 26, 1 ilustración

5 Michel Seuphor: *Sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*; Ed. du Griffon, Neuchâtel 1959, p. 25

6 Ozenfant et Jeanneret: *Le cubisme II, 1912-1918*; *L'Esprit Nouveau* n° 24 junio 1924, sin paginar

7 Historia por fascículos a la que dedica L'Amour de l'Art la mayor parte de sus números entre 1933-1934

Joseph Csaky. Joseph Csaky (Hungría, 1888 – París, 1971) llegó a París, como Archipenko, en 1908, tras manifestar interés por la síntesis clasicista de Maillol se suma desde 1911 al grupo cubista formando parte de sus tumultuosas manifestaciones en los salones de Otoño (1911, 1913) y de los Independientes (1913, 1914) o en las organizadas por el grupo de Puteaux (*Section d'Or*, 1912). Se trata, pues, de un escultor cubista de primera hora que, conservará durante toda su carrera un interés fluctuante entre los desarrollos estilísticos de la escuela y otros de corte más clasicista. En 1920 firma un contrato por tres años con Léonce Rosenberg en cuya galería *L'Effort moderne* expone junto a los más célebres artistas de la escuela en la muestra *Maestros del Cubismo* (1921), lo que avala su alta consideración dentro de la vanguardia “modernista”. Sin embargo, paradójicamente, su actividad expositiva decae a partir de su participación en tan relevante evento. No hará en vida ninguna muestra individual en París y su participación en eventos colectivos y salones es escasa. Tras la guerra, expondrá aún en los Independientes, donde los artistas calificados de vanguardistas tenían acceso menos limitado, en 1920 y 1923.

Por esas fechas comienza su vinculación profesional con la industria de la decoración, en colaboración con Marcel Coard participó en la realización de numerosas decoraciones interiores que hoy se incluirían plenamente dentro de Art Déco. Sin embargo no interviene en la Exposición de 1925, sí, en cambio en el Salon des Tuileries (1928, 1929). Posteriormente participará en la Exposición de 1937. Su vinculación con las artes decorativas se afianza finalmente con su implicación en la UAM (*Union des Artistes Modernes*), surgida de la facción moderna más avanzada del mundo de la arquitectura y la decoración, de la que fue miembro y expositor entre 1930 y 1953. Ya en la propia época su valoración no fue acorde con lo que de su destacada inclusión en el cubismo de primera hora habría podido esperarse. Su escasa presencia pública y la vena sistematizadora y esteticista de su obra, tan refinada y estilizada como previsible, le asoció definitivamente a los trabajos decorativos de pseudocubistas como Gustave Miklos, Jean Lambert Rucki o Jan y Joël Martel colegas suyos, como ya vimos, en la UAM y le relegó del interés de los críticos. Mientras los Martel y otros escultores-decoradores de dudoso interés artístico, obtuvieron eco en las revistas y enormes encargos de los arquitectos modernos, Csaky apenas merecerá poquísimas breves reseñas, tan elogiosas como cortas y educadas: “*Czaky, que ha debido observar mucho las pequeñas figurillas egipcias, modela sabiamente, amplifica e idealiza la forma cuyo conocimiento queda asegurado por el estudio previo.*”⁸, afirma escuetamente Waldemar George a propósito de su participación en *Maestros del Cubismo*.

Dos meses más tarde, en la misma revista Maurice Raynal escribe un extenso artículo dedicado a glosar las temporadas artísticas de 1920 y 1921 en su conjunto, con breves referencias a unos y otros va desgranando la participación de gran cantidad de artistas, entre los cuales casi todos los del cubismo, en los diversos eventos parisinos y algunos del extranjero; Lipchitz, Laurens, Zadkine y Manolo son los únicos escultores nombrados⁹. Waldemar George desde su nueva tribuna en *L'Amour de l'Art* no tendrá ocasión de ocuparse nuevamente de Csaky cuyo nombre tampoco citan otros responsables de las crónicas de salones o exposiciones como Vauxcelles, François Fosca, etc. En el índice onomástico completo de *Cahiers d'Art* tampoco aparece su nombre. Aún se le nombra, sin embargo, incluido en “la sección llamada de los “cubistas”” con ocasión de su participación de 1928 en el Salon des Tuileries. Paul Fierens, autor del artículo, le sitúa en buena compañía pues entre el grupo de escultores reseñados, que el autor llama independientes, está Brancusi -referencia excepcional fuera de *Cahiers d'Art*- o Zadkine cuya fama estaba ya muy asentada. “*Czaky, tal vez incompleto, con una gracia de acróbata.*”¹⁰, comenta el crítico.

No se le dedicó, pues, ningún artículo o reseña amplia en ninguna de las revistas que hemos considerado de algún compromiso moderno y cuyos sumarios se han revisado por completo (excepción hecha de *Art et Décoration*), lo que es suficientemente significativo. En cuanto a imágenes pueden citarse dos.

8 Waldemar George: *Un Groupe*; **L'Esprit Nouveau** nº 9 junio 1921 p. 1023

9 Maurice Raynal: *Peinture et Sculpture*; **L'Esprit Nouveau** nº 11 - 12 septiembre 1921 p. 1299

10 Paul Fierens: *La sculpture au Salon des Tuileries*; **L'Art et les artistes** 2º semestre 1928, pp. 25-32, 8 ilust.

En primer lugar la que ilustra junto a otras de diversos autores, el citado artículo de Waldemar George en *L'Esprit Nouveau*; la obra, como ocurre muy a menudo en esta revista, no lleva título ni fecha pero es muy característica de su autor en su simétrica estilización vertical que recuerda aún las interesantes búsquedas de 1919 en las que la geometrización de los volúmenes, al modo de Léger, deviene casi abstracta (ilustración en página 54)¹¹ A la izquierda de ella, en la misma página, se presenta un relieve policromo de Laurens perteneciente como la obra de Csaky a la colección de Léonce Rosenberg¹². Muchos años después se presenta también una obra suya, excesivamente similar a las de Henri Laurens, en el fascículo que *Art et Décoration* dedica a la edición de la exposición de la UAM de 1924 junto a un bibelot de Jean Lambert Rucki (ilustración en página 330)¹³. Michel Seuphor, que conoció personalmente a Csaky como a tantos artistas de la época, hace referencia desde su vinculación abstracta al período de 1919 como el más destacado del artista y anuncia su inmediata deriva convencional: “*De regreso de la primera guerra mundial, Csaky se entrega algún tiempo al relieve. (...) Después esculpe monolitos de los que figuras que parecen soñar emergen como de una sutil mortaja. Tras estas obras en las que la preocupación arquitectural es evidente, Csaky, insensiblemente, dio media vuelta sobre sí mismo y se orientó hacia una estilización más académica.*”¹⁴

Csaky, que desde el fin de la segunda contienda mundial hasta su muerte vivió aislado y empobrecido, no tuvo fortuna crítica en vida, su obra se recuperará lentamente a partir de 1973 cuando se organiza, póstumamente, su primera exposición individual en París (*Galerie Depot 15*), los estudiosos basan generalmente su recuperación en la obra estrictamente vinculada a los primeros desarrollos cubistas y al propio grupo, o bien la enfocan desde la perspectiva del Art Déco para la obra posterior.

Raymond Duchamp-Villon. Raymond Duchamp-Villon (Damville, 1876 - Cannes, 1918) expuso por primera vez en el Salón de Otoño de 1905 y en el de 1907 actúa ya como jurado para la sección de escultura. Su obra siempre gozó de gran respeto al tiempo que iba recorriendo diversas etapas desde la inevitable fascinación rodiniana hasta una de las más convincentes transcripciones escultóricas del cubismo –algunos, olvidando los manifiestos, prefieren hablar de futurismo–, pasando por concisas síntesis como *Portrait de Baudelaire* (1911) que ya anuncian su peculiar versión de la interpretación cubista como pura simplificación geométrica y dinámica de formas figurativas preexistentes, más que como análisis de las entregas entre lo lleno y lo vacío, *Femme assise* (1914) es una de las mejores manifestaciones de esta vía compartida con otros artistas del Grupo de Puteaux, particularmente Léger. Es interesante reparar en cómo solo se decide a abandonar su anterior apego a un notable grado de reconocimiento visual, mediante la exacerbación dinámica propuesta por Boccioni y no mediante las soluciones sintéticas, collage, *assemblage*, que ya en ese momento ocupaban a varios artistas del cubismo más oficial. *Cheval* (1914), obra múltiples veces versionada, tomando detalles, cambiando la escala, y nunca concluida, es una anticipada y poderosa respuesta, específicamente escultórica, a las sistematizaciones cubistas que años después limitarán durante algún tiempo obras tan importantes como la de Laurens y Lipchitz. Una percepción similar debió motivar la consideración de Duchamp-Villon por parte de Seuphor como “*La gran esperanza del cubismo*”¹⁵ Su prematura muerte en plena guerra a consecuencia de unas fiebres, truncó la carrera de quien para muchos era el escultor más dotado del grupo. Respecto a su presencia en las revistas de entreguerras, es prácticamente nula. Ninguna noticia suya en *L'Esprit Nouveau* o en *L'Amour de l'Art*, al margen, como en el caso de Archipenko de algunas referencias en artículos retrospectivos sobre cubismo que, en todo caso, no fueron acompañadas de imagen. En *Cahiers d'Art* se ha podido constatar una reseña acompañada de una ilustración que solo ha podido ser comprobada en sumario.¹⁶

11 En 1919 realizó tres esculturas no figurativas a partir de la unión de formas geométricas que muestran parentesco con las pinturas que F. Léger realizaba por entonces y que se incluyen entre las obras principales de la escultura vanguardista de la época *Composición cubista*, piedra; *Figura abstracta*, bronce dorado; *Conos y esferas*, bronce.

12 Waldemar George: *Un Groupe*; *L'Esprit Nouveau* n° 9 junio 1921 p. 1023

13 Jean Gallotti: *La III^e Exposition de l'U.A.M.*; *Art et Décoration*, abril 1932, p. 97 -108, p. 104

14 Michel Seuphor: *Sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne.*; Ed. du Griffon, Neuchatel 1959, p. 31

15 *Ibidem*, p.31

16 *Les Expositions, Duchamp-Villon, Cahiers d'Art* n° 4 1931, p. 227, 1 ilustración

8. II. JACQUES LIPCHITZ.

CAPITULO 8. Los escultores del cubismo.

8. II. JACQUES LIPCHITZ.

8. II. 1. El punto de partida cubista.

Carácter y presencia pública de la escultura de Lipchitz.- Lipchitz en las revistas.; Antecedentes, los años diez.; L'Effort Moderne.; En las ruinas clásicas.

Lipchitz el Constructor.- *Lipchitz*, Paul Dermée.; La obra dispersa de Lipchitz en *L'Esprit Nouveau*.; *Últimas obras de Jacques Lipchitz*.

8. II. 2. Lipchitz en la arquitectura.

Cubismo y arquitectura, Lipchitz y los arquitectos.- Villa Noailles en Hyères.; Relieve y arquitectura.

El Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925.- Le Corbusier y Lipchitz.; Pabellón de *L'Esprit Nouveau*; microcosmos moderno.; El pabellón y sus esculturas.

8. II. 3. Entre la desmaterialización y una nueva emotividad monumental.

Los Transparentes.- Jugando con el espacio.; *Bronces de Jacques Lipchitz*.; *Nuevas esculturas de Lipchitz*.

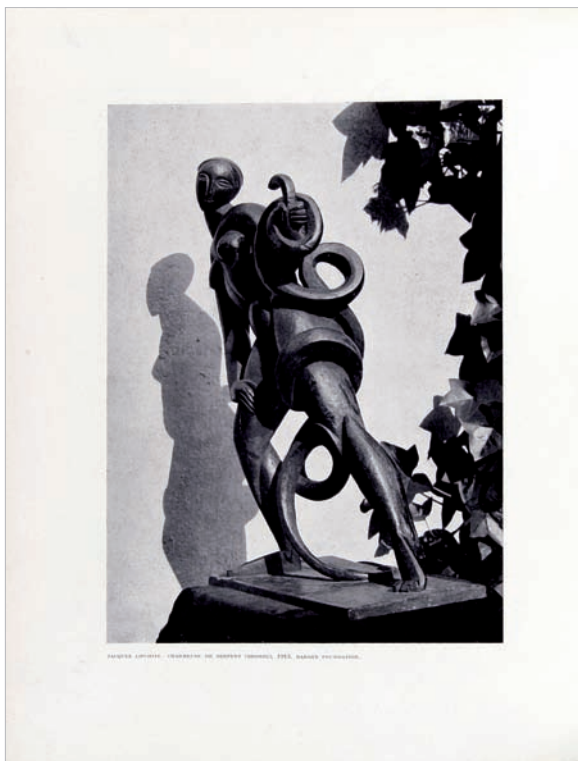
Bajo el signo del surrealismo.- Adiós al cubismo, Lipchitz en las publicaciones del surrealismo.; Presencia en *Documents*.; *Le Couple*.; Visita fantasmagórica al taller.; Comentario a la exposición en La Renaissance.; Lipchitz el alquimista.; *Historia natural mágica*.; Inquietud social y culminación estilística.

8. II. 1. El punto de partida cubista.**Carácter y presencia pública de la escultura de Lipchitz**

Lipchitz en las revistas. La elevada consideración crítica de que gozó Jacques Lipchitz (Lituania [Rusia en la época] 1891 - Capri 1973) durante todo el período de entreguerras queda de manifiesto en su constante presencia en las revistas de arte de tendencia moderna más avanzadas pero, también, como veremos, en otras más tradicionales o en los medios surrealistas; ningún escultor de vínculos vanguardistas tuvo el apoyo crítico de que él disfrutó en cualquiera de sus etapas creativas. Son, por lo tanto, muchos los artículos que se le dedican y que aportan diversas interpretaciones de su trabajo dependiendo del momento y del medio en que se publican, interpretaciones que parten de su adscripción cubista o que, por el contrario, ven en su escultura una dimensión totémica y mágica próxima a presupuestos del surrealismo. Su papel dentro de la escultura moderna fue considerado central y su presencia en los medios artísticos en su conjunto solo es comparable, entre sus contemporáneos, con figuras como Maillol o Despiau, por esta razón se le dedica en este estudio el análisis más amplio y detallado basado siempre, salvo las oportunas contextualizaciones, en los numerosos e importantes artículos que le fueron dedicados en los que se da fe, no solo de la consideración del trabajo específico del escultor, sino, más genéricamente, de las distintas maneras de concebir la escultura moderna.

La vinculación cronológica entre el desarrollo artístico de Lipchitz en el período de entreguerras y la aparición de las revistas que se interesarán por su trabajo, permite establecer un recorrido bastante lineal en el que, al menos durante los años veinte, unas publicaciones parecen tomar el relevo de otras en

ese interés por el escultor. Como ya se vio, hasta 1925 *L'Amour de l'Art* y *L'Esprit Nouveau* son las principales revistas dedicadas al arte moderno. La línea editorial de la primera es generalmente reacia al “modernismo” en su etapa de Vauxcelles, sin embargo en su número de agosto de 1921 Waldemar George publica el artículo “*Jacques Lipchitz*”. Habrá que esperar varios años para que el escultor reaparezca en este medio, en 1926, cuando la revista se manifiesta ya claramente moderna, de nuevo Waldemar George presenta un artículo sobre los broncees que ahora conocemos como *los transparentes*. Salvo estos artículos solo encontraremos algunos breves comentarios sobre el escultor al hilo de crónicas de salones y una página con imágenes en un artículo sobre arte decorativo que será oportunamente comentada. Por lo tanto, el primer tramo, el período aún propiamente cubista de Lipchitz, lo cubre casi exclusivamente *L'Esprit Nouveau* y lo hace como veremos con amplitud, hasta su última entrega en 1925. En 1927 *L'Amour de l'Art* gira radicalmente a la derecha artística; para entonces, en 1926, ha aparecido *Cahiers d'Art* que asumirá definitivamente la modernidad como única vía del arte y dedicará nuevamente un espacio relevante a Lipchitz. Posteriormente, ya en los años treinta, las revista surrealistas lo tendrán en alta estima así como las del grupo abstracto. Este será, por lo tanto el esquema seguido en la siguiente exposición de la obra de Lipchitz consignada en las revistas y los textos a él dedicados.



Jacques Lipchitz: *Charmeuse de serpent*, 1913. En: Emile Tériade: A propos de la récente exposition de Jacques Lipchitz; *Cahiers d'Art* n° 5 1930.

Antecedentes, los años diez. La epifanía de Vladimir Tatlin tras su paso por el santuario picassiano del Bulevar Raspail¹⁷, y sus incalculables consecuencias para la escultura del siglo XX, tuvo una versión menos conocida en el caso de Jacques Lipchitz. El propio artista cuenta en sus memorias (*My life in sculpture*)¹⁸ cómo en 1913, el mismo año de la visita de Tatlin, acudió, introducido por Diego Rivera, al estudio de Picasso, donde vio lo que él describe como “una pequeña escultura pintada”¹⁹ a la que, sin embargo, dice, no pudo considerar como verdadera escultura. Aunque sin certeza alguna, es razonable imaginar que tuvo ocasión de ver más esculturas de Picasso cuyos primeros relieves datan de 1912, pero aunque así hubiera sido, no les concedió importancia a juzgar por lo afirmado en sus memorias: “Yo conocía el cubismo únicamente a través de la pintura de Picasso, Braque, Juan Gris y otros. Tuve, pues, que trabajar sobre el cubismo en escultura enteramente por mi mismo; (...)”²⁰ A pesar de esta afirmación, lo cierto es que bastante antes de que Lipchitz lo adoptase, el cubismo escultórico se afianzó rápidamente desde el momento en que

Archipenko y Boccioni en primer lugar y hacia 1913-14, Csaky, Laurens y Duchamp-Villon inician decididamente su transcripción a la escultura. Acabada la guerra, sin embargo, será Lipchitz quien renueve el cubismo en la escultura de forma paralela a lo que hiciera Juan Gris en pintura, y mantenga su interés hasta mediados los años veinte.

17 Michel Seuphor, uno de los grandes testigos de la época relata la visita de Tatlin a Picasso en **Le Style et le Cri; Quatorze essais sur l'art de ce siècle**, Seuil, Paris 1965. Edición en castellano: Michel Seuphor: **El estilo y el grito**; Monte Ávila, Caracas 1970, pp. 54-55

18 Se trata de unas memorias confeccionadas por H. H. Arnason a partir de diversas sesiones de entrevistas grabadas entre 1968 y 1970 en las que, en primera persona y sin mediar preguntas, Lipchitz repasa con enorme detalle su por esas fechas ya muy larga vida. Se ha convertido en un documento de referencia para hablar del artista. Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: **My Life in Sculpture**, Thames and Hudson, Londres 1972

19 En referencia, según parece, a *Verre d'absinthe* (1914), única escultura de bulto redondo realizada por Picasso en esa época.

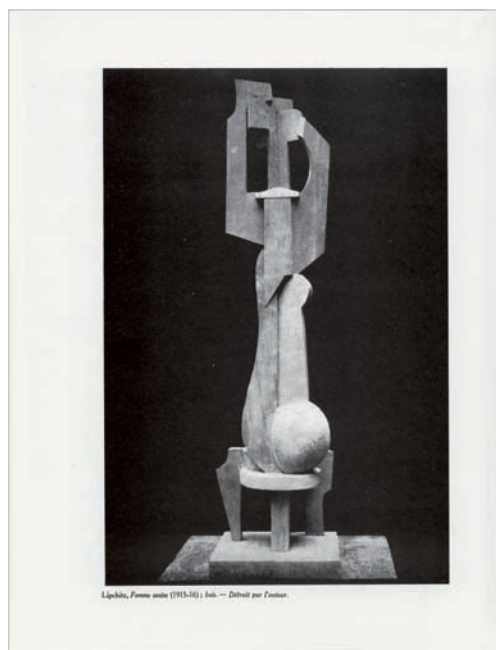
20 Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: **My Life in Sculpture**, Thames and Hudson, Londres 1972, p. 17

Lipchitz fue, sin duda, más reflexivo y menos entusiasta con la novedad cubista que sus colegas, su formación específica como escultor lo mantuvo vinculado a la representación humana y, sobre todo, a un método de trabajo muy tradicional y propio del escultor modelador tradicional basado en técnicas aditivas y búsquedas a través de sucesivos estados de bocetos, generalmente en escayola, orientados a obras reproducibles en la fundición o por el práctico tallista. El recurso al *assemblage*, al collage, no fue muy frecuentado en su producción, aunque durante un breve período lo practique en sus *Figuras desmontables*. Frente a la búsqueda de la interrelación entre escultura y espacio circundante basada en articulaciones dinámicas y dispersas de líneas y planos que ocupaba a otros escultores del grupo cubista, Lipchitz nunca abandonará totalmente el concepto centrado y volumétrico de la escultura tradicional, la idea específica de bulto redondo como referencia centrípeta de volúmenes a ejes bien definidos. Pero, mientras las brillantísimas y atrevidas transcripciones de los escultores cubistas de primera hora se agotaron antes de acabar la década, las del escultor lituano se afianzaron durante buena parte de los años veinte.

Lipchitz se tomó, pues, su tiempo para sumarse plenamente a las búsquedas cubistas. Sin embargo, ya hacia 1912 debió tener buena información de las mismas dada su temprana amistad con artistas como Rivera, Modigliani o Max Jacob y las importantes manifestaciones del grupo en la *sala cubista* del Salon des Indépendants de 1911 o el Salon de la Section d'Or en octubre de 1913; también, la comentada visita a Picasso o la realizada a la Galerie de La Boétie donde en febrero de 1913 Boccioni exponía sus esculturas futuristas, y sobre la cual recuerda Lipchitz: “Me interesé por la escultura de Boccioni, particularmente por “Desarrollo de una botella en el espacio”; pensaba que con ella Boccioni había hecho algo verdaderamente original”²¹.

Había llegado a París en 1909, el mismo año en que Picasso estaba transcribiendo sus búsquedas analíticas a los volúmenes de *Tête de Fernande*, y en poco tiempo recorre la escultura partiendo de la tradición viva de los sucesores de Rodin, con reminiscencias de Bourdelle y, más particularmente, de las simplificaciones arcaizantes de Maillol. Los desnudos y bustos realizados entre 1910 y 1913 en los que se manifiesta una búsqueda entre el ideal clasicista de *Tête de jeune fille* (1912) y las formas más lineales y barrocas de la *Femme au serpent* (1913), dan paso a una etapa que el mismo autor denomina protocubista, caracterizada por una geometrización que recuerda cierto primitivismo medievalista, que culmina con la interesante *Mère et enfants* (1914-1915), grupo sustentado por una silla prácticamente real, en la que la estructura lineal y los espacios interiores adquieren un protagonismo nuevo. El propio artista habla de “revelación” cuando en 1914 visita en compañía de Diego Rivera, Mallorca y fascinado por la costa y las rocas piensa en una escultura “*semejante a esos rompientes rocosos, a esas plantas submarinas, a esas conchas luminosas*”, surgen, más bien, personajes, pescadores, marinos, cuyos modelos realizados en Mallorca

y Madrid le servirán para, ya en París, ultimar piezas como *Jeune Fille à la tresse* o *Marin à la guitare* ambas de 1914, en las que la descomposición por planos cubista es ya clara y convive con el interés siempre presente en su obra por el hieratismo de los modelos arcaicos. Los resultados prefiguran sin duda intereses futuros, pero contienen una carga de pintoresquismo y apego realista que las alejan de las atrevidas especulaciones abstractas que ya en ese momento ocupaban a Archipenko y Laurens. Tras esta etapa de búsquedas, a partir de 1915-1916, la lección cubista comienza a encontrar un cauce más



Jacques Lipchitz, “Figure démontable”: *Femme assise*, hacia 1916. En: Jacques Baron: Jacques Lipchitz; Documents n° 1 1930, p. 18.

21 Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972, p. 15

personal y consistente, dando lugar a uno de los momentos más admirables del escultor en el que su peculiar visión de lo arcaico y sentido primitivista fuertemente escultóricos se alían con el trasfondo constructivo más esencial del cubismo. *Figure démontable: femme assise* es una construcción en madera de 1916 destruida por el propio autor -con cuya imagen Jacques Baron abre su artículo dedicado al escultor en *Documents*²²-, forma parte de un grupo de esculturas tituladas genéricamente *Figure démontable...*, originalmente construidas con madera aunque el propio artista manifestase haber pensado en cobre, cristal y otros materiales y mostrase su decepción por no haber podido usar aluminio debido a las restricciones de la guerra. En cualquier caso y aunque por lo general solo han perdurado ediciones en bronce de algunos de estos trabajos de 1916, se trata del momento en que Lipchitz hace finalmente suyas las investigaciones que Picasso comenzara en 1912 con sus relieves o las que contemporáneamente ocupaban a sus competidores de la escultura cubista Laurens y Archipenko.



Jacques Lipchitz, *Personnage debout* y *Sculpture*, hacia 1916. En: Jacques Baron: Jacques Lipchitz; *Documents* nº 1 1930, p. 19.

Los temas y sentido artístico son, sin embargo, distintos; frente a las refinadas y elegantes composiciones collage de Laurens, las figuras de Lipchitz mantienen una sobriedad vertical equivalente en cierto modo a la de los retratos y personajes analíticos de Picasso y Braque. Su estatismo prefigura el sentido de sus trabajos siguientes en los que se manifiesta decididamente una característica persistente en el arte del escultor, su bascular entre búsquedas formales especulativas y un profundo sentido de la escultura como asunto intemporal que lo vincula a arcaísmos calificados por algún crítico de la época de mágicos. Se trata de unas pocas obras fechadas igualmente en 1916 en las que se manifiesta una peculiar verticalidad y superposición de volúmenes típicamente arquitectónicos -interés arquitectónico que el propio artista afirma insistentemente en sus memorias- y un inusitado grado de abstracción. La primera obra de esta originalísima y poderosa serie, es *Figure assise* (1915-1916), escayola en la que formas cilíndricas y estilizados prismas se unen en haz formando un ritmo único de verticalidad; las piezas que, sin embargo, elige

Jacques Baron para el artículo citado son *Personnage debout* y *Sculpture* (1915-1916)²³, probablemente las esculturas más reproducidas y comentadas de Lipchitz, las dos aparecen a toda página en una célebre fotografía del taller en la que aparece *Sculpture* en primer plano con su contundente forma de obelisco con sucesos interiores y apariencia de piedra, la pieza hoy conservada en el Musée d'Art Moderne de París es una escayola patinada en negro cuya imponente presencia metafórica a sido puesta en relación con la perturbadora androginia de *Pincesse X* (1915-1916) de Brancusi²⁴. Este breve período auguraba una vía propia absolutamente renovadora y altamente escultórica en su autonomía abstracta y potencia emotiva, en él parece haberse utilizado y rápidamente superado con pasmosa agilidad, la escolástica cubista; pero, sorprendentemente, no tendrá continuidad inmediata aunque la liberación surrealista permitirá a Lipchitz, como a tantos, recuperar el sentido esencial y no especulativo propio de las esculturas arcaicas -*Figure* (1926-1930) será un buen ejemplo de ello. Así Lipchitz, campeón del cubismo escultórico y ejemplo para los puristas por la obra que vendrá a continuación de las comentadas, podrá ser igualmente reivindicado y tratado en las revistas de los grupos surrealistas y también en las de

22 Jacques Baron: Jacques Lipchitz; *Documents* nº 1 1930, pp.17-24, 6 ilustr., p. 18

23 Ibidem, p. 19

24 AA.VV. Jacques Lipchitz, *collections du Centre Pompidou*; (Cat. de exposition Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 20

compromiso abstracto.

L'Effort Moderne. Por el momento, hacia el año 1917, el escultor da, efectivamente, un nuevo giro hacia el cubismo, el tercero en estos pocos años, que introducirá su obra plenamente en la estética del cubismo sintético que por aquellos años ocupa al Picasso del *Arlequin* de 1915, a Braque y particularmente a Juan Gris con quien justamente ese año colabora asesorándole en la realización de una de sus escasas esculturas, *Toreador* (1917)²⁵. Christian Zervos, el director de *Cahiers d'Art*, publicará en su *Historia del arte contemporáneo* de 1938 esta escayola junto a cuatro piezas de Lipchitz realizadas entre 1915 y 1917²⁶. La nueva interpretación cubista se inspira ahora muy literalmente en la pintura, tanto en sus ágiles desarrollos y elegantes simplificaciones plásticas donde la especulación formal predomina sobre anteriores valores arcaizantes y estáticos, como en los motivos y su alto grado de reconocimiento iconográfico. Arlequines, bañistas, bodegones, instrumentos musicales hacen olvidar rápidamente los recientes atrevimientos abstractos y sus importantes logros, el escultor ya inequívocamente integrado en el “modernismo” de los primeros años de posguerra, pasará a ser su representante principal al menos desde la que será su primera exposición personal en París, la que realizó en L'Effort Moderne, tras de muchas desavenencias contractuales con su director Léonce Rosenberg, entre enero y febrero de 1920.

El propio escultor siempre dio mucha importancia a esta manifestación -hasta 1930 no tendrá otra exposición personal en París aunque será habitual de varios salones-, Jacques Baron en su artículo de *Documents* escribe: “En 1920, hizo una exposición en Léonce Rosenberg, que tuvo gran reconocimiento.”²⁷, haciéndose eco de una frase casi idéntica puesta por Roger Vitrac en su presentación de la monografía “*Jacques Lipchitz*” editada en 1927. Con ocasión de su exposición de junio de 1930 en la Galerie La Renaissance se comenta en la revista del mismo nombre: “No tenía treinta años cuando hizo en 1920, en Léonce Rosenberg, su primera —su única— exposición de conjunto antes de esta que hoy se abre en la Galerie La Renaissance. El público no se equivocó; al menos los raros aficionados y críticos de vanguardia de esa época todavía ingrata con las nuevas audacias: el cubismo tenía su escultor”²⁸. Maurice Raynal publica ese mismo año 1920 “*Lipchitz*”²⁹, en donde se reproducen en orden cronológico casi todas las esculturas presentadas en L'Effort Moderne, se trata de una monografía destinada originalmente a la colección que la propia galería publicaba, “*Maîtres du Cubisme*”, desestimada por el galerista tras romper con el escultor. Se conservan tres fotografías de las salas que permiten reconstruir completamente



Jacques Lipchitz. Vista de una de las salas de su exposición de 1920 en la galería de Léonce Rosenberg L'Effort Moderne

25 Obra aparecida en *Cahiers d'Art* nº 5-6 de 1933, entrega en gran parte dedicada a Juan Gris, ilustrando un texto de Maurice Raynal sobre el artista madrileño. Se trata de un cliché muy antiguo, de escasa calidad y la escultura aparece bajo el título de Arlequin en vez de Toreador

26 Christian Zervos: *Histoire de l'Art contemporaine*, Ed. des Cahiers d'Art, París 1938, pp. 304-307

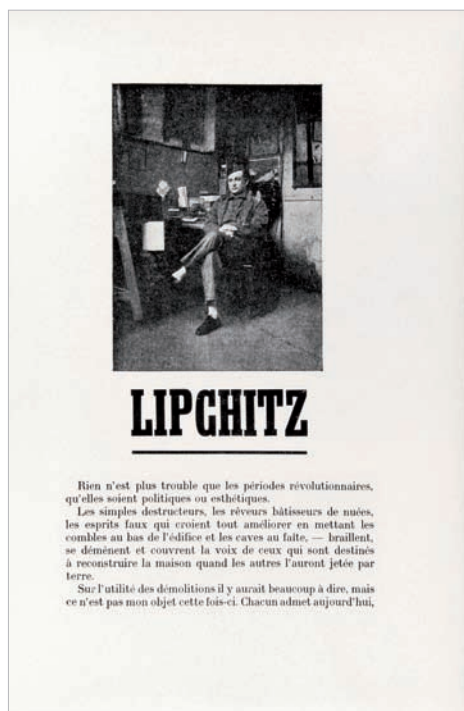
27 Jacques Baron: *Jacques Lipchitz, Documents* nº 1 1930, pp.17-24, 6 ilustr., p. 17

28 *La Renaissance* nº 6 1930, p.150 en AA.VV. *Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou*; (Cat. de exposición en Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 110

29 Maurice Raynal: *Lipchitz, Action*, L'Art d'aujourd'hui, París 1920

el contenido de la exposición compuesta por más de una decena de estatuas en piedra y varios relieves, todo fechado entre 1917 y 1919 excepto una cabeza de 1916; era toda ella obra muy unitariamente identificable como cubista, sus obras arquitectónicas o desmontables de 1916 no se expusieron. Aunque esta exposición consagraba al artista entre lo mejor del cubismo, dentro de la campaña difusora de la escuela mantenida en esos años por Léonce Rosenberg, su repercusión en las revistas del momento fue escasa; no surgieron en el momento artículos de fondo sobre el evento y solo algunas reseñas.

El primer gran artículo sobre Lipchitz, surgido sin duda, aunque meses más tarde, de la exposición comentada, es el aparecido en noviembre de 1920 en el nº 2 de *L'Esprit Nouveau* y firmado por el cofundador y director oficial de la revista durante sus primeros números, el poeta otrora vinculado a revistas como SIC o Dada, Paul Dermée. Con él se inaugura una estrecha vinculación entre la revista y el escultor manifestada en una afinidad estética que convertirá a Lipchitz en el gran representante del Espíritu nuevo en escultura, el más citado y reproducido en la revista del purismo. La interpretación de la obra de Lipchitz en términos puristas estaba justificada al considerar la obra expuesta en *L'Effort moderne* y la que le ocuparía hasta aproximadamente 1925, obra cubista muy equilibrada y confiada a los valores formales, desprovista del primitivismo o del barroquismo, propios de períodos anteriores y posteriores, glosados por las revistas surrealistas.



Jacques Lipchitz. El artículo de Paul Dermée en *L'Esprit Nouveau* 1920, Ref. en nota 30. 1ª página.

En las ruinas clásicas. El texto de Paul Dermée inaugura esta lectura purista del arte de Lipchitz esforzándose por establecer distancias sobre otras formas más laxas del cubismo contemporáneo y por especificar la aportación escultórica a esa lectura. Dermée cree importante constatar la decrepitud de la tradición académica -algo innecesario por esas fechas y menos en el medio donde escribía-, probablemente porque se dispone a hablar de escultura: “*La Revolución, cuyos jefes fueron Matisse el fauve y Picasso el cubista, vino, pues, hace unos quince años, a poner en tela de juicio la vieja construcción. Ahora las ratas rechazan vivir en sus ruinas y el moho académico prolifera allí en paz, en medio de la indiferencia general.*”³⁰ Lo cierto es que por aquellas fechas eran muchas “las ratas” que, en escultura, vivían entre tradiciones figurativas que aún compartían muchos o algunos intereses con la academia, intereses como los géneros y materiales escultóricos tradicionales o la exclusividad temática de la representación humana realista. Aún cuando, como vimos, se considerasen modernos y totalmente ajenos una retórica académica nunca definida con precisión, puede decirse que estaban más vinculados a esa tradición, asumida sin duda con muchas rectificaciones, que a las novedades vanguardistas. Quienes supuestamente

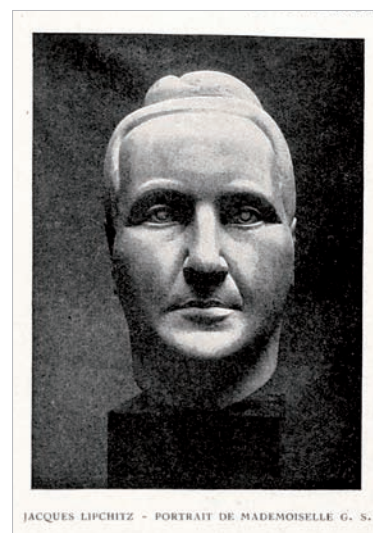
no vivían en algún grado entre esas poderosas ruinas eran poquísimos escultores, por supuesto cubistas, entre los que destacaba Lipchitz.

Maillol, Despiau, Wlerick y tantos otros, prefirieron recuperar y purificar la tradición clasicista lapidada por la academia y Lipchitz tampoco renunció a esta posibilidad en una serie de retratos, obras apenas comentadas ni reproducidas en los textos de la época; el propio escultor dice refiriéndose a ellas en sus memorias: “*Toda mi vida, con algunas interrupciones he realizado retratos. Me gusta mucho hacerlos y poco importa que esté trabajando en otra cosa, encuentro que es una excelente disciplina y que también me reposa.*”³¹

30 Paul Dermée: *Lipchitz*, *L'Esprit Nouveau* nº 2 noviembre 1920, pp. 169-192, 9 ilustr., 1 fotografía, p. 170

31 Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972

El grupo de estos retratos más homogéneo y artísticamente interesante es el realizado entre 1920 y 1922, seis retratos de personajes como Jean Cocteau, Coco Chanel, Gertrude Stein, etc, en los que manifiesta su interés por el trabajo de colegas como los que se acaban de citar y en general por la gran escuela de retrato escultórico que se estaba asentando por esas fechas en Francia, de la que Despiau sería el representante más admirable, y a algunas de cuyas simplificaciones clasicistas han podido contribuir estas obras de Lipchitz. Por su factura simplificada y grafismos dibujísticos,



Jacques Lipchitz retratista en *L'Amour de l'Art* 1924, Ref. en nota 34, p. 389. a) Retrato de Coco Chanel; b) Retrato de Gertrude Stein.

su distante expresividad y el peculiar corte compositivo por el cuello, el retrato de Raymond Radiguet, joven poeta vinculado a Cocteau, es de un clasicismo inquietante próximo a la metafísica de *Valori Plastici* y por lo tanto un puente más hacia el surrealismo, aunque la lectura de su autor sea bien distinta: “Para mí, sin embargo, es todavía un trabajo extremadamente clásico que tiene las características de idealismo y de calma que hallamos en la escultura griega antigua.”³²

Esta afirmación de un Lipchitz ya anciano cuando entre 1968 y 1970 dicta sus memorias, manifiesta su interés y la vinculación de este tipo de obra con el retorno clasicista o “*Vuelta al orden*” de tantos artistas del momento, entre ellos su amigo y fuerte influencia, Juan Gris que en esos mismos años se ejercita privadamente en representaciones realistas y en las habilidades dibujísticas que requerían. Uno de los promotores en Francia de este “*Retour à l'ordre*”, Jean Cocteau aporta el único testimonio que sobre estas interesantes obras vio la luz en publicaciones, aunque no de arte, de la época, testimonio motivado precisamente por su propio retrato, realizado por el escultor en las mismas fechas que el de Radiguet. Tras recordar las numerosas sesiones de pose a que fue sometido, Cocteau relata literariamente los afanes del escultor por conciliar sombras y luces con la semejanza (*ressemblance*) debida a un retrato, afanes, dice, nunca orientados a la copia o la deformación estilística: “Una caza terrible con armas sutiles, silencios, pausas increíbles. Poco a poco dos piezas se aproximan. En primer lugar la luz. Se acuesta y se deja abatir. Después la semejanza. Su captura fue muy larga. Bruscamente, como el efecto de una droga en el organismo, apareció por todas partes. Estaba atrapada. Y el día en que las dos bestias salvajes se entendieron maravillosamente, convirtiéndose en animales domésticos, Lipchitz me decapitó.”³³

Hay, además del relato de Cocteau, un testimonio gráfico de estos bustos de Lipchitz en el artículo sobre escultura aparecido en *L'Amour de l'Art* y firmado por André Levinson; el interés de este documento, muy comentado ya, se acentúa por la inclusión de Lipchitz entre un muy selecto grupo de escultores de tradición clasicista: Bourdelle, Maillol y Despiau. Aparecen allí fotografiados, y solo identificados por las iniciales, los bustos de Gertrude Stein y Coco Chanel además de un juego de morillos (no los adquiridos por Coco Chanel de los que se hablará más abajo, sino los enrejados) y un relieve policromado ya aparecido en *L'Esprit Nouveau*. El autor se identifica plenamente con el clasicismo de Maillol y Despiau a quienes dedica buena parte del texto y hace un loable esfuerzo por situar dentro de su consideración del arte escultórico a Lipchitz. La inclusión de los retratos responde precisamente a su necesidad de mantener,

32 Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972, p. 60,

33 Jean Cocteau, *Jacques Lipchitz and my Portrait*; *Bust*, *Broom* nº 3 junio 1922. en: AA.VV. *Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou*; (Cat. de exposición Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 37

para poder justificar ulteriores desarrollos del escultor, el cordón umbilical con la tradición tanto figurativa como artesanal: “Lo que fue para otros deformación arbitraria y fortuita o fuente de goces puramente decorativos, aparece como la confesión íntima de este espíritu geométrico, lógico apasionado y perdidamente desdeñoso de la ilusión óptica y del trémolo sentimental. Para él, no hay seres; hay sólo unas entidades. Nada sacia su hambre de absoluto. Se ejercitó, sin embargo, en la expresión directa. Algunos retratos suyos atestiguan una visión nítida de las apariencias y una facultad de realización segura. Pero el horror de lo ya hecho aguijonea su orgullo.”³⁴ Su alusión a los goces decorativos denota la ascendencia estética del crítico, pues este era el argumento más habitual contra los supuestos excesos cubistas, pero el magisterio de *L'Esprit Nouveau* le permite acudir al prestigio serio del *espíritu geométrico* o la desconfianza de la ilusión óptica o sentimental. El idealismo purista ha hecho su trabajo y Levinson está en disposición de defender la categoría abstracta del trabajo de Lipchitz en términos sorprendentes para su contexto: “Medita y se mueve en lo absoluto de un arte conceptual. No representa ningún objeto. Un hombre sentado o un Arlequín suyo es sólo una alusión emblemática a tal dato. Una estatua de Lipchitz se aísla ferozmente, incluso agresivamente del espectáculo desordenado de la vida orgánica. Su arte cerebral sólo persigue devenir en forma plástica que renuncia a todo pretexto”.³⁵



Jacques Lipchitz retratista. Imágenes actuales de los retratos de Jean Cocteau y de Raymond Radiguet, 1920.

Lipchitz el Constructor.

Lipchitz, Paul Dermée. Sin embargo, centrándonos nuevamente en el artículo de Paul Dermée, la identificación purista prefiere no establecer vínculos tradicionalistas, al contrario, pasa por encima de las complejidades que podían llevar a un artista a tenerlos en cuenta, como era común en los años de *Vuelta al orden*; complejidades, por otra parte, siempre contradictorias para la crítica de todos los colores como es muy claro en el caso de Picasso. Para los puristas esas excursiones a terrenos próximos a la tradición, en el mejor de los casos no pasaban de ser *jeux d'esprit*, caprichos intelectuales delicados. Dermée, manifiesta a lo largo de su importante texto, su sintonía con las tesis puristas y hace una lectura en este sentido de la obra de Lipchitz, interpretación que inaugura algunos de los argumentos con que la crítica se aproximará en el futuro al escultor. Afirma en primer lugar el carácter arquitectónico de la obra del escultor -hijo, por cierto, de un promotor y maestro de obras- y su peculiar inclusión en la escuela cubista, a la que, dice, llega tarde tras una lenta y meditada evolución para, finalmente, erigirse maestro en escultura de lo que denomina “*cubismo constructivo*”; afirmación avalada por el carácter arquitectónico de la primera obra que ilustra el artículo, “*Sculpture*” (1916), con la que implícitamente se hace eco de lo afirmado en la declaración de intenciones de la revista: “(...) el espíritu constructivo es tan necesario para crear un cuadro o un poema como para edificar un puente./ Aún más: afirmamos la necesidad de sistemas estéticos para los creadores.”³⁶ La pureza de un arte consiste en poner en obra aquello que le es más propio y esencial; del mismo modo que los escritores nuevos, entre los cuales, dice Dermée, se encuentra, procuran poemas de lirismo puro, la escultura debe constituir su autonomía: “La escultura no pone en la obra más que la luz y los volúmenes, sin elementos extraños a la plástica. Guiado por las solas exigencias de la plástica, Lipchitz construye un hecho escultural que tiene su propia significación en sí mismo.”³⁷ Así, mientras la pintura trabaja con “*simulacros*”, “los escultores se sirven de la luz misma, de verdaderos volúmenes y de un espacio verdadero también.”

34 André Levinson: *Sculpteurs de ce temps. Exégèse de quelques lieux communs*; *L'Amour de l'Art* n° 12 1924, pp. 377-391, 24 ilust., p. 391

35 Ibidem, p. 391

36 *L'Esprit nouveau*, *L'Esprit nouveau* n° 1 octubre de 1920, p. 3

37 Paul Dermée: *Lipchitz*; *L'Esprit Nouveau* n° 2 noviembre 1920, pp. 169-192, 9 ilust., 1 fotografía, p. 171



El artículo de Paul Dermée en L'Esprit Nouveau 1920, Ref. en nota 30. Algunas páginas del artículo: a) Sculpture, 1916; b, c) Relieve, 1918. Figura, 1917

En este intento por delimitar los fundamentos de un purismo escultórico, Dermée previene contra la aplicación indiscriminada de experiencias provenientes del campo de la pintura, obviando las que el propio Lipchitz ensayó hacia 1916: *“Lipchitz ha defendido la escultura pura contra las tendencias de escultores modernos que la quieren viciar introduciéndole algunos materiales heteróclitos que se utilizan en pintura, tales como la madera, el vidrio, el papel engomado y otros como el color mismo, creyendo vivificar la escultura por medio de la materia.”*³⁸; y alaba su decisión de dejar la piedra *“desnuda e incolora”*, expuesta sin más a la luz, aún cuando eventualmente coloree sus relieves, refiriéndose, evidentemente, a las prácticas de Archipenko, Laurens y tal vez los constructivistas. El discurso de Dermée contiene intuiciones agudas en su identificación plenamente “modernista” de la especificidad del medio, lo que no impide que la escultura pura defendida hasta aquí, mantenga preceptos perfectamente asimilables al clasicismo escultórico tanto en su confianza en los valores volumétricos y lumínicos como en los derivados de la composición y estructura constructiva o de la pureza de los materiales que la sustentan. Donde Dermée se esfuerza por establecer distancias más netas es en lo concerniente al objeto, al motivo y su grado de semejanza, avanzando reflexiones que parecen adelantar las del grupo *Abstraction-Creation* diez años más tarde y, en cualquier caso, demandando un máximo grado de autonomía formal para la obra de arte.

La idea de un arte completamente desvinculado de motivos reales era aún insostenible en Francia a no ser para las producciones decorativas donde versiones abstractas de la pintura de vanguardia eran comunes en telas, tapicerías o papeles murales, Sonia Delaunay sería su más afamada representante. En arte, sin embargo, era una línea que no se podía sobrepasar, como de hecho no lo hizo ninguno de los consagrados maestros del primer fauvismo o cubismo. Picasso, cuyo grado de abstracción en ocasiones resultaba inconcebible para la crítica del momento, se mostró siempre opuesto a la abstracción concreta; incluso en 1935 cuando la escuela abstracta estaba ya plenamente asentada en París, quita valor al concepto mismo de abstracción argumentando de manera muy matizada, que cualquier forma creada guarda relación con sus equivalentes reales y que por muy lejos que se lleve la interpretación, el motivo permanece como emoción³⁹. El argumento de Paul Dermée, expresado en fechas tan tempranas, incide en valoraciones puramente plásticas, se relativiza por completo el valor del objeto que ya no es una inspiración o punto de partida para el análisis formal o la deformación expresiva que uno por mucho que se aleje

38 Ibidem, p. 171

39 *“No hay arte abstracto. Hay que comenzar siempre por alguna cosa. Se puede acto seguido, eliminar toda apariencia de realidad; ya no hay peligro pues la idea del objeto ha dejado una huella imborrable. (...) No hay, tampoco, arte figurativo y no figurativo. Todas las cosas se nos presentan bajo formas de figura.”* Chistian Zervos: *Conversation avec Picasso*; *Cahiers d'Art* nº 7-10 1935, p.174



Jacques Lipchitz en *L'Esprit Nouveau* 1925, Ref. en nota 53. a) *Esquisse*, 1923; b) Uno de los bajorelieves de la Barnes Foundation, hacia 1923.

no puede perder completamente de vista, como afirmará Picasso, sino mero soporte al que se adhieren unos presupuestos plásticos que son verdaderos a priori, previos e independientes. Sin duda las esculturas arquitectónicas de 1916 y las decididas síntesis de esquemas humanos verticales presentes en *L'Effort Moderne*, entre las cuales dos ilustran el artículo de Dermée, avalaban esta interpretación: “*En el primer estadio de la creación artística no hay mas que intenciones plásticas puras: determinada claridad que es necesario dar a la obra, volúmenes que crear, por ejemplo, para la escultura. Después viene el descubrimiento del motivo que puede permitir la realización de esas intenciones. El motivo surge de elementos primigenios, de simples referencias de posición entre las diferentes masas. Por lo tanto, el artista construye una obra en la que todas las determinantes provienen de la plástica pura, y desemboca, así, en un hecho plástico que tendría correspondencias más o menos estrechas con el objeto-motivo. El resultado -hecho plástico, juego de su propia vida e independiente- será el que lo haya llevado a ser ese trabajo de realización pura.*”⁴⁰.

No volverá a plantearse en la revista purista la controvertida cuestión abstracta de forma tan directa como en este artículo en el que incluso se aconseja a los artistas, evitar los rostros y manos pues son *zonas sagradas* del cuerpo que se perciben inevitablemente con respeto religioso. Las deformaciones son peligrosas y pueden conducir a lo que el propio Lipchitz ha calificado de *monstruo verosímil*, por esta razón hay que huir de la imitación: “*El problema no consiste en hacer de un hombre un monstruo, o de una guitarra otra guitarra. De un hombre, Lipchitz quiere hacer una escultura.*”⁴¹. Lipchitz es para el autor del artículo, pero igualmente para quienes desde el número cuatro de la revista asumirán la dirección, Ozenfant y Le Corbusier, la gran promesa de la escultura moderna, alguien que al fin puede liberar su arte, la escultura de servidumbres entre atávicas y virtuosísticas, dirigiéndole hacia terrenos más específicamente artísticos: “*La verdadera estatuaría ha encontrado un hombre: Jacques Lipchitz, quien no hace pedazos de piernas, brazos o narices con habilidad, ni se luce con proezas técnicas. Ya no queremos sonrisas ni falsas seducciones sentimentales, sino eso que en otro tiempo nombré “las bellezas del arte sin caricias”. / Lipchitz crea sólo según las exigencias plásticas de conjuntos integrales, de esculturas, de construcciones. / La historia lo recordará como Lipchitz el Constructor.*”⁴²

La obra dispersa de Lipchitz en *L'Esprit Nouveau*. La colaboración entre Lipchitz, *L'Esprit Nouveau* y sus directores será constante hasta el final de la revista en 1925 pero no dará lugar a más textos de fondo sobre el escultor, que solo aparecerá citado genéricamente, siempre en los términos más elogiosos, en las reseñas dedicadas a los salones y exposiciones que firmaron Maurice Raynal o Waldemar Georges. Pero en una revista como *L'Esprit Nouveau* donde la confianza en la autonomía discursiva de la imagen se asienta número tras número, las múltiples apariciones de obras de Lipchitz no referidas a fragmentos concretos de texto son tan elocuentes como el artículo que se acaba de presentar. En su número doble de septiembre de 1921 la redacción ofrece un compendio del trabajo realizado durante su primer año

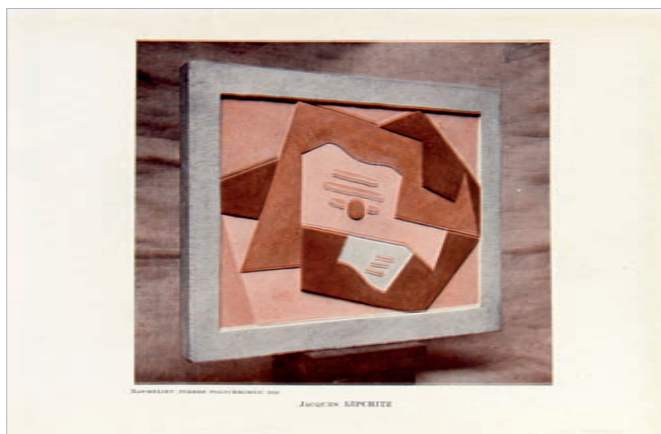
40 Paul Dermée: *Lipchitz*, *L'Esprit Nouveau* nº 2 noviembre 1920, pp. 169-192, 9 ilust., 1 fotografía, p. 172

41 Ibidem, p. 174

42 Ibidem, p. 174

de existencia y, muy complacida, inaugura una sección en la que se hace eco de la indudable repercusión de las ideas del espíritu nuevo divulgadas por la revista. Entre las recopilaciones del año destaca *Pintura y escultura*⁴³, con su característico estilo agudo e irónico, Maurice Raynal traza una utilísima y extensa semblanza del ambiente artístico parisino; Lipchitz, fuera ya de L'Effort Moderne y sin exposición que comentar, no es siquiera nombrado. No obstante, entre las imágenes a plena página que ilustran sin referencia en el texto el artículo, están los siguientes artistas: Picasso, Lipchitz, Jeanneret, Ozenfant, Léger, Nègre (máscara africana), Carra, Picasso, Braque y Gris; la obra de Lipchitz, identificada como *Sculpture a pie de foto*, es *Homme assis à la guitare* (1920)⁴⁴

Dos meses más tarde y también sin una razón evidente, Raynal (¿o Le Corbusier?) escoge exactamente el mismo cliché para ilustrar un artículo en defensa del Salón des Indépendants, que considera el más libre y de mayores logros⁴⁵. En él, afirma, se han dado a conocer todas las nuevas corrientes desde que los impresionistas lo crearan. Defiende su variedad y aspecto anárquico como única garantía de vitalidad; solo su indiferencia por las fórmulas ha permitido que todas estén representadas. Tras el artículo, como ya se ha comentado⁴⁶, se quiere dar satisfacción a los lectores que demandan mayor variedad en las obras presentadas por la revista, efectivamente, siempre y exclusivamente “modernistas”. La sucesión de imágenes recuerda por primera vez a las páginas de miscelánea habituales en otras revistas más conservadoras si no fuera porque también aparecen obras de las tendencias cubistas tan poco frecuentes en ellas; una de estas obras es *Homme assis à la guitare* (1920). La revista le dedicará, además, uno de sus *Hors-texte* en color⁴⁷, en el número 16 de mayo de 1922, se trata, curiosamente si se piensa en las tesis de Paul Dermée contra el color en escultura, de un bajo relieve en piedra policromada (¿*Guitare?*) de 1920.



Jacques Lipchitz disperso en L'Esprit Nouveau. Fuera de texto color del nº 16 de 1922. Bas-Relief, 1920; piedra policromada.

Tras uno de los diversos períodos en que la revista no se editó, aparece el importante texto del grupo purista, “*El ángulo recto*” (1923), donde se documenta a través de determinados momentos del arte histórico, el valor del hieratismo y la ortogonalidad; en referencia al cubismo se afirma: “*Lo ortogonal marca el enorme paso que acaba de dar la pintura, que parece así recuperar sus destinos tradicionales y verdaderos.*”⁴⁸ Nuevamente Lipchitz está entre la selecta colección de imágenes de arte que se nos propone como ilustración genérica del texto con una escultura sin identificar que parece una versión o tal vez el equivalente femenino de *Homme assis* (1922) pieza característica del momento en que el escultor comienza a adoptar la curva y en donde recupera en cierto modo la monumentalidad estática de sus *arquitecturas* de 1916. En “*Los verdaderos Independientes*”⁴⁹ (1923), un relieve de Lipchitz perteneciente al grupo destinado a la Fundación Barnes (1922-1923), encabeza un artículo que se hace eco de la protesta de una serie de artistas de diversas tendencias, entre los cuales el escultor, ante la “nacionalización” del salón; rechazan participar ante la segregación por nacionalidades y la revista asume la responsabilidad de mostrar la obra de algunos entre estos verdaderos independientes.

43 Maurice Raynal: *Peinture et Sculpture*; L'Esprit Nouveau nº 11 - 12 septiembre 1921, p. 1299

44 Ibidem, p. 1309

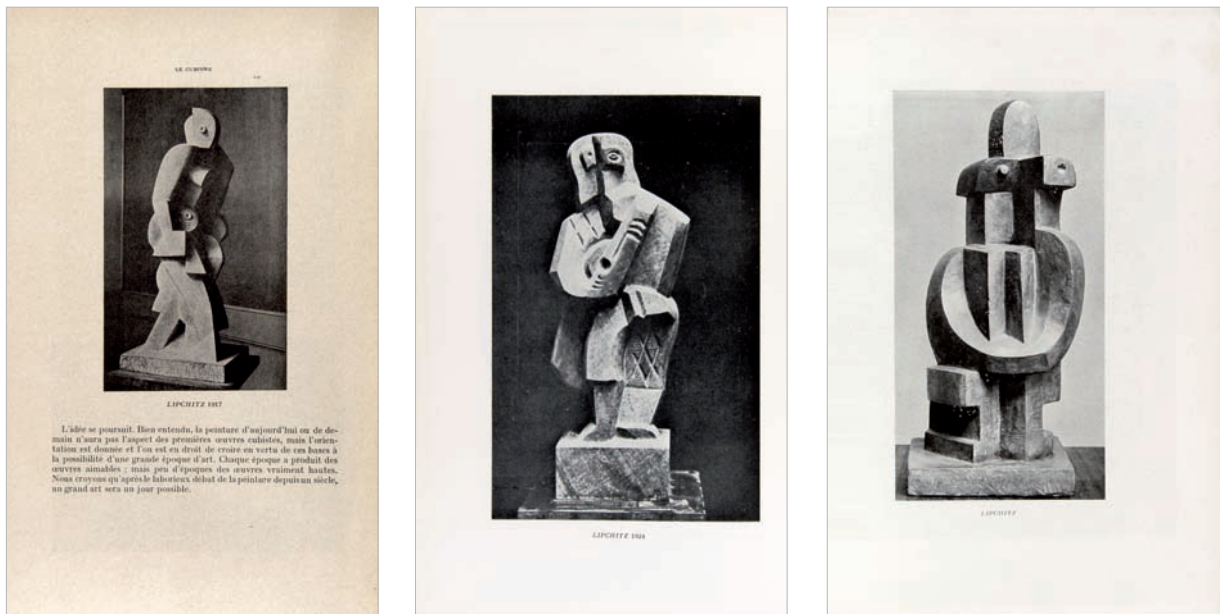
45 Maurice Raynal: *Les Indépendants*; L'Esprit Nouveau nº 14 noviembre 1921, p. 1636

46 Esta curiosa decisión de la revista fue comentada en el Capítulo 2: *Las revistas del Arte vivo y del Espíritu moderno*.

47 La revista tenía por norma ofrecer una reproducción en color por número como algo especial dado su elevado coste.

48 Ozenfant et Jeanneret: *L'angle droit*; L'Esprit Nouveau nº 18 abril 1923, sin paginar

49 Jean Lurçat: *Les vraies Indépendants*; L'Esprit Nouveau nº 20 octubre 1923, sin paginar



Jacques Lipchitz disperso en L'Esprit Nouveau. a) *Baigneuse*, 1917, página de Le Cubisme II 1912-1918, Ref. en nota 50; b) Página de Vers le cristal, Ref. en nota 51; c) Página de L'Angle droit, Ref. en nota 48.

Todavía aparecerá en dos ocasiones más, en condiciones similares a las ya descritas, la obra de Lipchitz. “*El Cubismo II. Segunda época, 1912-1918*”⁵⁰ (1924) es un artículo de carácter histórico, que no se centra en nombres concretos y se limita a glosar el enorme éxito del grupo, su desorbitado crecimiento y diversificación. Laurens y Lipchitz son los escultores representados, el último con un cliché de su exposición en L'Effort Moderne correspondiente a *Baigneuse* (1917). También en compañía de Henri Laurens, es incluido en otro importante artículo del grupo purista “*Hacia el cristal*”⁵¹ (1924), como se vio, una de las más encendidas defensas de un cubismo auténtico puesto en oposición a sus depreciaciones de la *Sociedad Anónima del Cubismo* jaleada por la nueva crítica. Aún hay quienes lo practican: “*No es posible, en efecto, espectáculo más diverso que el de las obras de Braque, Gris, Laurens, Léger, Lipchitz, Picasso.*”⁵²; se les nombra y se incluyen sus imágenes: Baumeister no es nombrado, lógicamente, entre los cubistas pero se le dedica el *Hors-texte couleur* del número, Léger, Braque, Lipchitz -con dos páginas consecutivas presentando en vista frontal y posterior respectivamente un *Arlequin a la guitare* (1924)-, Gris Picasso y Laurens.

Últimas obras de Jacques Lipchitz. Tras esta larga sucesión de apariciones en *L'Esprit Nouveau*, la revista aún dedicará a Lipchitz un nuevo artículo en la que será su última entrega. Prácticamente cerrando la revista, algo antes de los fascinantes desplegados de “*Una ciudad contemporánea*” con los que Le Corbusier remata el número 28 y último aparecido de su revista. Se publica anunciado en portada como “*Últimas obras de Jacques Lipchitz*”⁵³ (1925), pero sin título alguno en las propias páginas, una serie de obras algunas efectivamente recientes pero otras no, sin ningún acompañamiento de texto. Las obras no están identificadas más allá de la indicación de autoría, se trata de las siguientes: *Dessin*, *Bas-Relief* (1923, para la Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania), *Esquisse* (1923, estudio para *Instruments de musique*, nº 1), *Bas-Relief* (el mismo reproducido en el nº 16 de la revista), *Chenets de bronze* y *Bas-Relief*. Son, por lo tanto, principalmente relieves, entre los cuales, uno de los célebres realizados para la Fundación Barnes, todos ellos tienen un fuerte carácter geométrico con sus afiladas aristas pero coinciden también, y probablemente ponerlo de manifiesto fuera la intención de esta serie de imágenes, en un ritmo compositivo circular y unas simetrías especulares que crean una peculiar complementariedad entre

50 Ozenfant et Jeanneret: *Le cubisme II, 1912-1918*; *L'Esprit Nouveau* nº 24 junio 1924, sin paginar

51 Ozenfant et Jeanneret: *Vers le cristal*; *L'Esprit Nouveau* nº 25 julio 1924, sin paginar

52 Ibidem.

53 Redacción: *Dernières oeuvres de Jacques Lipchitz*, *L'Esprit Nouveau* nº 28 enero 1925, pp. 2356-2361, 7 ilustr.

llenos y vacíos, entre el motivo y los espacios negativos que los contienen, de modo que la percepción no puede establecer fáciles prioridades. Estos recursos formales altamente virtuosos culminan la etapa cubista del escultor y anuncian ulteriores desarrollos que añadirán un interés recuperado por la expresión y lo arcaico e insondable.

Las únicas imágenes de obras en bulto redondo consignadas en este artículo van ya en esa dirección, se trata de dos juegos de morillos de chimenea en bronce, dos parejas simétricas de esculturas-objeto que fueron ya reproducidos en un artículo de 1924 dedicado a artes decorativas en *L'Amour de l'Art*⁵⁴, revista que, al margen de estas dos imágenes, no se ocupará de la obra de Lipchitz hasta 1926⁵⁵. Resulta en primer lugar extraña esta elección en una revista como *L'Esprit Nouveau* que rechaza frontalmente cualquier veleidad decorativa y que, según sus principios puristas, no puede aceptar confusiones entre arte y objetos de uso pues si son de uso han de ser simplemente y en primer lugar funcionales. Pero, paradójicamente, se trata de piezas con gran proyección de futuro, la elección tiene el interés de enturbiar la idea de escultura al introducirla en el mundo de los objetos, asunto que unos años más tarde ocupará al surrealismo y, sobre todo, el de avanzar dos importantes líneas de trabajo del artista. En la primera imagen propuesta, el centro de unas figuras muy abstraídas es vaciado y ocupado con una suerte de reja, esta pieza nunca reproducida en monografías actuales anticipa una serie de obras fundamentales en el desarrollo de la escultura en metal a las que críticos como Waldemar George llamará de *Claire voie* (reja) por sus superficies caladas, pero que son más conocidas como los *transparentes*.

En cuanto a la segunda imagen, en la parte inferior de la página, nos hallamos ante una obra muy conocida y de curiosa génesis. Desde 1920, cuando la ruptura con Léonce Rosenberg deja a Lipchitz en una precaria situación económica, el escultor realiza, como ya se ha visto, algunos retratos de amistades suyas de gran relieve social, entre ellos el de Coco Chanel. En 1921 la célebre diseñadora necesita unos morillos adecuados a su chimenea Luis XV y piensa en unos atribuidos a Jean Goujon, cuando le pide consejo al escultor, este, ante su elevado precio, se ofrece a crearlos él mismo. En su interés por adecuarse al carácter rococó de la chimenea sustituye las rectas que entonces caracterizaban su trabajo, por los ritmos curvos y dinámicos que reaparecerán en las obras posteriores a 1925; el propio autor les concede una singular relevancia: "(...) *todo curvas decorativas, completamente opuesta a la geometría cubista que yo había*

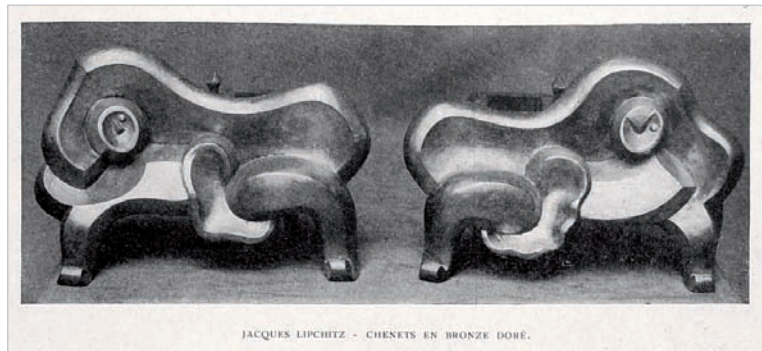


Algunas páginas de: *Dernières oeuvres de Jacques Lipchitz*, *L'Esprit Nouveau* 1925, Ref. en nota 53. a, b) Dibujo y relieve policromado; c) Dos juegos de morillos, abajo el encargado por Coco Chanel.

54 Henri Clouzot: (Artículo sobre artes decorativas); *L'Amour de l'Art*, nº 4, 1924, pp. 107-125, 47 ilustr., p. 119

55 Su aceptación como objetos de artes aplicadas habla una vez más, por una parte, de la aceptación decorativa de las nuevas formas modernistas en medios reacios a asumirlas en las artes puras, por otra de la colaboración de los escultores con la industria de la decoración a través de obras destinadas a grandes series; en la misma página aparece un juego de tocador en marfil de gusto Déco

hecho. Me di cuenta de que necesitaba cambiar enteramente mi enfoque para este encargo, y el experimento con la formas curvilíneas tuvo un profundo efecto en mi escultura de las décadas siguientes.⁵⁶ Los modelos originales en escayola para los morillos, simétricos pero con notables diferencias entre sí, son los titulados *Femme allongée* (1921).



Jacques Lipchitz. Juego de morillos encargado por Coco Chanel realizado desde el modelo de *Femme allongée*, 1921. Imagen de L'Amour de l'Art 1924, Ref. en nota 54, p. 119.

8. II. 2. Lipchitz en la arquitectura.

Cubismo y arquitectura: Lipchitz y los arquitectos

Villa Noailles en Hyères. Lipchitz manifestó su interés por la arquitectura tanto en su obra como en la estrecha relación que mantuvo con los arquitectos. Él mismo compara la obra abstracta de 1916 con rascacielos o catedrales góticas⁵⁷; no se trata de la única alusión en sus memorias al carácter constructivo y, en ese sentido, arquitectónico de su obra anterior a 1930. El debate sobre el papel de la arquitectura como madre que acoge las demás artes afectaba a los escultores de cualquier tendencia estética y



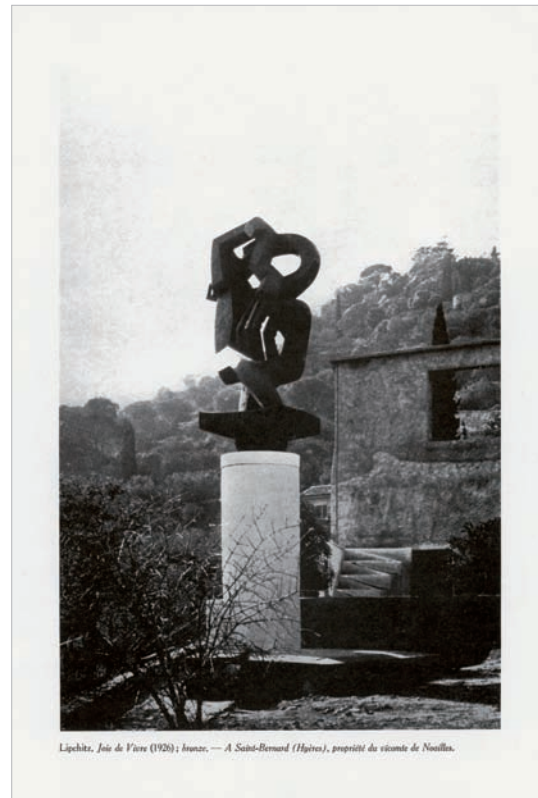
Rob Mallet-Stevens: Villa Noailles en Hières, imagen de 1928. El jardín "cubista" de Gruévrékian en primer término y *La Joie de Vivre* (1926) de Lipchitz al fondo.

Lipchitz se interesará por él tratando de encontrar un camino que diera sentido a la inclusión de la escultura en el edificio sin pasar de inmediato a asumir un papel subalterno y finalmente ornamental. El escultor más tradicional ponía su arte figurativo al servicio del sentido simbólico del edificio cuya dimensión monumental y cultural determinaba, de este modo hallaba una función que lo justificaba más allá de la superposición ornamental. El papel que podía desempeñar la escultura moderna de raigambre cubista -fundamentalmente abstracta desde el punto de vista narrativo y cuya relevancia derivaba únicamente de sus valores formales-, era más complejo y no podía obedecer exactamente a la simbiosis tradicional entre escultura y arquitectura. Así, los vínculos entre escultura moderna y arquitectura se hallarían más en sus similitudes y analogías conceptuales que en una hipotética complementación simbólica.

56 Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972, p.67

57 "Algunos críticos se han referido a estos tempranos trabajos cubistas como mi período de las catedrales, y pienso que es verdad, que dan una impresión arquitectural gótica. Sé que pensé con frecuencia en la relación de la escultura cubista con la arquitectura, recordando la insistencia de mi padre en que la arquitectura era realmente la madre de las artes." Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972, p. 37

Robert Mallet-Stevens, uno de los más destacados arquitectos modernos en la Francia del momento⁵⁸, tuvo ocasión de admirar en el Salon des Indépendants de 1923 las escasas pero asombrosas obras abstractas realizadas por Lipchitz en 1916, lo que motiva una reflexión acerca de este tipo de vínculos entre la escultura cubista y la arquitectura moderna: “*Los escultores como Laurens, Zadkine, Lipchitz y algunos otros, trabajan como arquitectos. Su arte es arquitectura, son más arquitectos que muchos constructores. Su arte está estrechamente ligado a la “construcción”. Que felicidad para un arquitecto colaborar con estos hombres (...). Es curioso y agradable comprobar la influencia de los arquitectos sobre los escultores y, recíprocamente, la de los escultores sobre los arquitectos. Sus concepciones son las mismas.*”⁵⁹ Esa colaboración tendrá lugar algunos años después en dos ocasiones bien distintas. En 1926 Mallet-Stevens incluye obras de Lipchitz en sus decorados para la película “*Vertige*” de Marcel L’Herbier y un año más tarde solicita al escultor una obra de exterior para su primera realización arquitectónica, la Villa de los vizcondes de Noailles en Hyères (Costa Azul) (1924), destinada concretamente a culminar el peculiar jardín geométrico, denominado a menudo cubista, del arquitecto y paisajista Gabriel Guévrékian. *Art et Décoration* dará en su número de julio de 1928 cumplida cuenta de la obra de Mallet-Stevens con un artículo muy amplio e ilustrado en donde se destaca muy justamente la gran calidad paisajística del conjunto, ofreciendo imágenes de la obra Guévrékian y de la escultura creada por Lipchitz, *La joie de vivre* en la que el escultor parece haber encontrado una solución, ya intuida desde 1923, al diálogo entre la escultura y la arquitectura⁶⁰. La obra escultórica, que supera plenamente la experiencia cubista introduciendo el mundo dinámico y barroco que le ocupará en el futuro, parece, gracias a su marcado dinamismo circular, actuar como un gozne entre el paisaje que se extiende a sus pies y la arquitectura racionalista, especialmente bien representada por los jardines que culminan la atalaya en que se edifica el conjunto. Tiene un carácter monumental absolutamente logrado y nuevo, aunque un monumento perteneciente al paisaje, no a la ciudad. El largo camino que habrá de recorrer la escultura moderna constreñida a la peana de interior y la pequeña escala, hacia la recuperación de los espacios públicos, de la escala y la emoción monumental, parece comenzar exactamente en esta obra y en las nuevas relaciones que establece con su entorno arquitectónico y paisajístico.



Jacques Lipchitz en Villa Noailles: *La Joie de Vivre*, 1926. En Documents 1930, Ref. en nota 96, p. 24.

Relieve y arquitectura. Pero antes de esta colaboración ya plenamente lograda y personal con la arquitectura, que afianza una concepción de la escultura pública que el artista mantendrá hasta el final de su carrera, Lipchitz tuvo ocasión de ensayar otras formas de integración escultura-arquitectura más directas y vinculadas a la tradición del relieve mural. Auguste Perret, enemigo declarado de ornamentaciones o materiales que oculten las estructuras de hormigón, justificaba, como ya se vio, la inclusión del amplio programa alegórico de relieves esculpidos por Bourdelle para su Théâtre des Champs-Élysées (1913), defendiendo que su aportación al conjunto supone un completamiento simbólico-monumental y en

58 Este importante arquitecto y animador del ambiente artístico parisino ha sido nombrado ya en diversas ocasiones a lo largo de este estudio, pero donde su figura se traza con algo de detalle en la parte dedicada a la UAM que él mismo promovió: Capítulo 5; *La escultura decorativa moderna*. ENVIAR. Allí se dan algunos detalles más sobre la célebre Villa Hyères, uno de los microcosmos modernos de la época.

59 Robert Mallet-Stevens: *L'architecture au Salon des Indépendants*; *Gazette des Arts* febrero 1923 en Lipchitz p. 68

60 Léon Deshairs: Une villa moderne à Hyères; *Art et Décoration* julio 1928, pp. 1-24

absoluto un añadido ornamental⁶¹. Este respetadísimo maestro del clasicismo del hormigón armado cuyas realizaciones estaban muy lejos de cualquier purismo cubista, se interesó, sin embargo, por la escultura de Lipchitz, concretamente, de nuevo, por las obras abstractas de 1916 una de las cuales adquiere en 1922, y existen indicios de que ese interés dio lugar a una colaboración, documentada por una carta de Lipchitz dirigida en 1923 al coleccionista americano Barnes, en ella se comenta un proyecto para A. Perret en el que, dice, ya está trabajando⁶². Se considera probable que dicho proyecto estuviera destinado a la *Iglesia de Raincy* (1923), si así fuera sería interesante conocer por qué el arquitecto desistió del complemento escultórico moderno mientras defendía la pertinencia de las alegorías bourdelianas.



Jacques Lipchitz. Uno de los bajorelieves de la Barnes Foundation, *Bas-relief*, hacia 1923. En: *L'Amour de l'Art* 1923, Ref. en nota 63, en p. 604.

Aunque no cuajase su colaboración con Auguste Perret, Lipchitz mantendrá su interés por el género escultórico más ligado al enclave arquitectónico, el relieve, durante todo el período cubista. Hacia 1923 comienza una serie de relieves, algunos de los cuales hemos visto en las páginas de *L'Esprit Nouveau*, encargados por el coleccionista norteamericano Barnes; encargo de gran importancia económica para el artista que no solo supera una penuria arrastrada desde su ruptura con Léonce Rosenberg, sino que le permitirá encargar una casa-estudio a su amigo Le Corbusier (Casa Lipchitz, 1924). Encargo, por otra parte, también de gran importancia artística si se considera esta serie de relieves, como algunos quieren, como el momento

culminante de su período cubista en el que se manifiesta una absoluta coincidencia de intereses con la obra coetánea de Gris o de Laurens. El mismo año 1923, Waldemar George dedica en *L'Amour de l'Art* un completo artículo a la Barnes Foundation de Merion, en Pennsylvania. El crítico describe a Barnes como un democrático filántropo que rebaja a seis horas la jornada de trabajo de sus obreros y promueve activamente su desarrollo cultural; crea en 1922 una fundación a la que dota con su extraordinaria colección de arte moderno y promueve en ella cursos de arte cuya metodología pedagógica basada en conferencias de arte y filosofía, y en visitas comentadas a la propia colección de arte moderno —en su mayor parte francés— debería, dice W. George, ser considerada en Francia. El artículo arranca con un poco corriente en esta revista ejemplo de arte africano (*Sculpture nègre*) y finaliza comentando el resultado obtenido con los relieves de Lipchitz ya instalados en las fachadas de la sede de la fundación, un edificio de corte neoclásico, e incluye una ilustración de uno de ellos (*Bas-relief*).

Lo que en primer lugar le interesa destacar a Waldemar George es el tipo de relación que estas esculturas establecen con la arquitectura y los paramentos que los contienen, para ello descarta en primer lugar la lectura ornamental: “*El compromiso adquirido por el estatuario es abiertamente antidecorativo. / El joven escultor ha exaltado, ha hecho vivir las superficies. Ha creado centros de atracción. Ha inscrito en cuatro rectángulos y una sección de círculo formas ricas y variadas, pero siempre reducidas al estado de elementos no solo plásticos sino arquitectónicos. Un intenso juego de huecos y salientes, tratados por planos cúbicos de aristas cortantes y ángulos agudos, permiten al escultor captar la luz y repartirla según su voluntad.*”⁶³ El autor,

61 Marie Dormoy: *Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 5 1925; p. 174

62 AA.VV. *Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou*; (Cat. de exposición Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 68

63 Waldemar Georges: *Une musée-école d'Art Moderne aux Etats-Unis: la Fondation Barnes*; *L'Amour de l'Art* nº 7 1923, pp. 601-604

por esa fechas destacado colaborador de *L'Esprit Nouveau* y defensor de las tesis modernistas opuestas a cualquier deriva decorativa, quiere defender el sentido de los relieves como una puesta al día de la vieja asociación entre escultura y arquitectura además de por sus valores intrínsecos. En su afán algo voluntarista, hace confundir el evidente carácter constructivo de las obras en particular, con su supuesta implicación igualmente constructiva y ahora, por tanto, arquitectónica con el conjunto del edificio, algo a todas luces excesivo, sobre todo cuando la construcción es previa y de un estilo histórico. El propio escultor se referirá bastante más tarde a esta realización reconociendo una inevitable función en definitiva ornamental, pues no participa de la arquitectura: “*Pero después de todo, en resumen, sobreañadidos.*”⁶⁴ Pero a Waldemar George, como por otra parte a Lipchitz en 1923 y los escultores en general, le preocupaba justificadamente que la escultura moderna renunciase a la función monumental históricamente propia del género y quedase limitada a un papel experimental y al formato expositivo de interior, discreción adecuada incluso necesaria en un período como el cubista de necesarias búsquedas y renovaciones pero que no tenía por qué mantenerse cuando la modernidad comenzaba a asentarse en el entorno cotidiano, particularmente con la nueva arquitectura. Por esta razón defiende el carácter moderno y al tiempo monumental de esta obra de Lipchitz y, perspicazmente, la novedad de este reencuentro: “*Los relieves de Lipchitz son especímenes únicos en su género escultórico monumental y moderno. Consagran la asociación fundada sobre una nueva base, de la arquitectura y la estatuaría. Afirman claramente una concepción de la escultura al aire libre y de las relaciones con la estructura (arquitectónica) en la que se injerta.*”⁶⁵

Otra manifestación del interés de Lipchitz en aquellos años por tender lazos de colaboración real entre su arte y la arquitectura es su proposición a Le Corbusier de insertar un bajo relieve suyo en la casa-taller que el arquitecto le estaba proyectando, algo a lo que, como recuerda el escultor, su amigo se negó: “*Recuerdo haber tenido la idea de insertar sobre un gran muro vacío un bajo relieve. Le Corbusier quedó horrorizado por mi intención de echar a perder su hermoso muro y no me permitió hacerlo.*”⁶⁶ La proverbial intransigencia de Le Corbusier debió en este caso ser comprendida por el escultor que pronto encontraría una peculiar manera de desvincular el relieve del muro arquitectónico dotándole de su propio soporte, de unos pies, y evitando el marco cuadrangular. *Instruments de musique*, es una escultura cuya forma hexagonal enmarca un relieve de motivo aún plenamente cubista respecto al cual actúa como marco que es continuado, manteniendo una relación de ángulos análoga, por dos patas que soportan el conjunto. La extraña presencia del relieve, ahora definitivamente autónomo en su nueva consistencia escultórica, será retomada en algunas de las piezas más identificadas con el surrealismo como *Ploumanach* (1926) Su ambiguo aspecto entre escultórico y objetual debió llamar la atención - como ya ocurriera con los comentados morillos de Coco Chanel, *Femme allongée*, provistos también de pies-



Jacques Lipchitz: *Ploumanach*, 1926 a) En el Salon des Tuileries de 1925, Ref. en nota 67; b) En un “ensemble” de Pierre Chareau en la Exposición de 1925, Ref. en nota 68.

64 AA.VV. **Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou**; (Cat. de exposition Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 68

65 Waldemar Georges: *Une musée-école d'Art Moderne aux Etats-Unis: la Fondation Barnes*; **L'Amour de l'Art** nº 7 1923, pp.601-604 p. 604

66 Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: **My Life in Sculpture**; Thames and Hudson, Londres 1972, p. 57

pues aparece en dos ocasiones a lo largo de 1925 en *L'Amour de L'Art*. Waldemar George lo incluye en la amplísima selección de obras reproducidas en su crónica del Salon des Tuileries en compañía –en la misma página– de obras tradicionalistas y un débil Gargallo de orfebrería. El crítico no se detiene demasiado y tampoco parece percibir la inquietante novedad de la obra: “(...) *Su bajo relieve es una obra lograda, clara, legible, exacta como un problema planteado y resuelto. El bajo relieve de Lipchitz se me antoja como un noble resumen de las investigaciones a las que el artista se ha librado hasta el presente.*”⁶⁷. Poco tiempo después la misma obra aparece presidiendo un lujoso *ensemble* de Pierre Chareau, uno de los más prestigiosos decoradores y diseñadores de tendencia moderna de todo el período de entreguerras y amigo del escultor, se trata de *Bibliothèque à la Ambassade Française* en la Exposición de 1925.⁶⁸ Lipchitz reflexiona en sus memorias sobre esta solución y las servidumbres arquitectónicas del relieve en general: “*Sin embargo, yo quería pensar en el relieve como una pieza de escultura completa, una totalidad en sí misma. De hecho cuando lo fijaba al muro, parecía ocurrir una anomalía, una parte de algo ajeno, algo que le era extraño y por lo tanto no totalmente aceptable.*”⁶⁹



Vista de *Baigneuse* de Jacques Lipchitz en su emplazamiento del Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925.

El Pabellón de *L'Esprit Nouveau* en la Exposición de 1925

Le Corbusier y Lipchitz. Lipchitz es presentado en *L'Esprit Nouveau* como una materialización de las tesis puristas, es uno de los primeros artistas a los que se les dedica un artículo monográfico y este vínculo estético deviene pronto en una amistad duradera y una admiración mutua entre el escultor que ya había sido consagrado entre los maestros cubistas por Léonce Rosenberg, y el joven y brillantísimo arquitecto, artista y teórico que había publicado junto a Ozenfant “*Après le cubisme*” (1918). Le Corbusier propone en 1922, mediante una carta, algún tipo de colaboración a Lipchitz: “*Amigo Lipchitz, mi gusto por la arquitectura me inclina poderosamente hacia su escultura, me produce verdadera felicidad. Desearía poder tener la de trabajar un día con usted*”⁷⁰ El hecho de que en 1923 el escultor se decida por un proyecto de Le Corbusier para su futura casa-estudio siguiendo el ejemplo de Ozenfant (*Casa Ozenfant*, 1922), es ya una importante colaboración o, al menos, confluencia ya que como vimos, el arquitecto no dejó mucho margen a la escultura de su amigo y cliente. Las enseñanzas que pudo obtener Lipchitz de esta aproximación a la nueva arquitectura basada en la estructura aérea de pilares y vigas, de grandes luces y vanos, de la sustitución de los pesantes

muros-portantes por los etéreos muros-cortina, pudo muy bien tener su trascripción en la apertura del volumen fundamentalmente centrado que caracterizó su período cubista, hacia el verdadero juego espacial representado por los transparentes de 1924-1926, primera obra realizada ya en su nueva casa.

Pero, ciertamente, la colaboración de mayor calado y desde luego la que manifiesta sin lugar a dudas la colusión de intereses estéticos entre Lipchitz y los puristas queda fuera del papel con que se confecciona

67 W. Georges: *Le Salon des Tuileries*; *L'Amour de l'Art* nº 6 1925, pp. 226-235, 47 ilustr. p. 227

68 Marie Dormoy: *Les intérieurs à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, p.312-323, 19 ilustr., p. 313

69 Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972, p. 78

70 Carta de Le Corbusier a Lipchitz, 7 de diciembre de 1922, en AA.VV. *Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou*; (Cat. de exposición Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 69

la revista para adquirir realidad física en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de 1925. Se trataba de un pabellón discretamente ubicado, blanco y fundamentalmente ortogonal caracterizado por sus muros-cortina de vidrio, era ciertamente modesto comparado con las espectaculares construcciones de las naciones o de los grandes almacenes, pero dio, junto al pabellón soviético, la nota de un “modernismo” aún escandaloso en París, sobre todo al ser puesto en contraste con la modernidad rebajada imperante en la mayor parte de la Exposición de 1925. Le Corbusier elige para su pabellón, sobrio compendio de modernidad, pinturas de Picasso, Juan Gris, Léger y del propio grupo purista, además de dos esculturas de Lipchitz cuya instalación y destino preciso dentro del conjunto formaba parte del proyecto arquitectónico. El arquitecto ejemplifica con su elección y disposición de las obras de arte en el pabellón, el uso cultural y la relación precisa que como objetos debían mantener con el entorno habitable tal y como ya en los primeros números de su revista había dejado claramente establecido: “*Los cuadros están hechos para ser meditados. (...) Para meditar ante un cuadro hace falta que se nos presente en lugar adecuado y una atmósfera calma. El verdadero coleccionista de cuadros aloja sus cuadros en un armario y cuelga en el muro aquel que quiere contemplar; pero vuestros muros son como colecciones de sellos, de sellos que no tienen valor.*”⁷¹ Esta intención, tal vez algo suavizada, pero esencialmente integra en la premisa de que arte y arquitectura mantengan una relación orgánica desde el punto de vista espacial y de estructura plástica, queda efectivamente de manifiesto en las imágenes de los cuidados interiores y exteriores del edificio, sus muebles, cuadros y esculturas y muy bien expresado en una página aparecida en *Cahiers d'Art* en 1926, ya acabada la exposición.

Pabellón de L'Esprit Nouveau; microcosmos moderno. En la citada página, dos grandes fotografías fácilmente identificables como pertenecientes al interior del pabellón de *L'Esprit Nouveau*, pero sin otra identificación en la revista que la autoría: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, se presentan bajo el título, “*Interiores*”. En ellas observamos pinturas de Léger, Ozenfant, Gris y Jeanneret, además de los muebles Thonet que tanto agradaban al arquitecto y otros de similar simpleza; un breve texto sin firma acompaña las imágenes y da claves precisas sobre el carácter orgánico del conjunto: “*(...) En los lugares privilegiados algunos muebles, una escultura, marcan la intensidad de un enclave matemático de esta construcción espacial donde los centros de gravedad, de atracción, de efectividad se establecen; un cuadro estará ahí como la límpida encrucijada del acorde perfecto.*”⁷² Si los cuadros, puntos de atención antes que realidades objetuales, pretenden ocupar encrucijadas, interactuando por tanto de un modo complejo e integrado con la estructura arquitectónica, cuanto más habrá de ser así para realidades objetuales provistas de materialidad, peso y tridimensión como las esculturas.



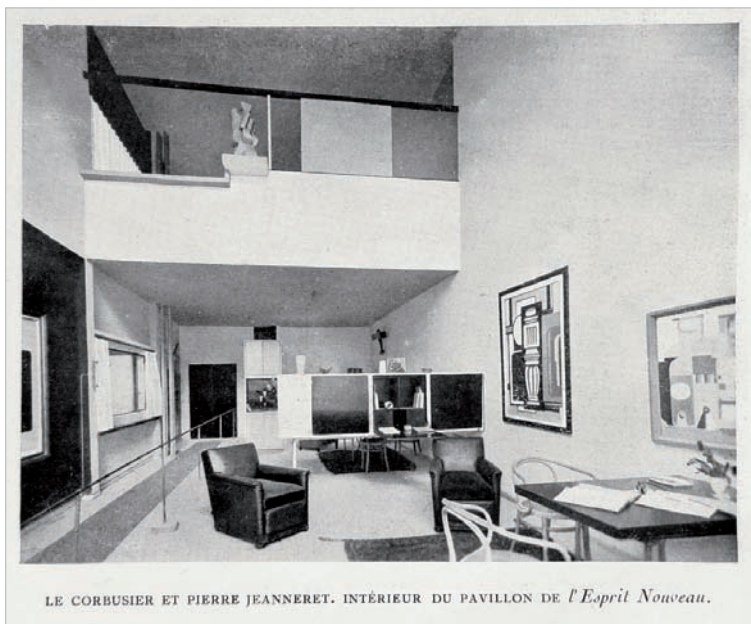
Le Corbusier: Interiores del Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925. En: *Cahiers d'Art* 1926, Ref. en nota 72.

La repercusión del microcosmos moderno preparado por *L'Esprit Nouveau* para la Exposición de 1925 fue escasa en las revistas de arte si se exceptúa *L'Amour de l'Art*; no así en medios más especializados de la arquitectura. La propia revista representada por el pabellón no llegaría a sacar

71 Le Corbusier-Saugnier: *Des Yeux qui ne voient pas... Les Avions*; *L'Esprit Nouveau* nº 9 junio 1921, p. 973

72 Sin firma: *Interieurs*; *Cahiers d'Art* nº 6 1926, p. 149, 2 illust.

el nº 29 –aunque los textos de Le Corbusier estuvieran prácticamente listos-, y la mayor parte de las revistas de modernidad rebajada o *art vivant* apostaban decididamente por propuestas que ahora vincularíamos al Art Déco, siendo Mallet-Stevens lo más vanguardista que querían asumir. *Art et Décoration* que en otras ocasiones había glosado el trabajo de Le Corbusier, no hace alusión a su pabellón, la información y sobre todo la opinión más variada sobre la Exposición de 1925 la ofrece *L'Amour de l'Art*, tal como se analiza en la primera parte de este estudio⁷³. En el interesante artículo de presentación de Waldemar George, dedicado principalmente a cuestiones generales, se cita brevemente el pabellón: “Con el teatro de Perret, los dos pabellones de Mallet-Stevens y el Pabellón de la URSS, la Villa de L'Esprit Nouveau es el único edificio de toda la exposición que puede ser calificado de moderno, es decir que cumple su misión tanto desde el punto de vista práctico como estético...”⁷⁴. La ilustración del artículo es en cambio generosa con el pabellón incluyendo dos grandes fotografías en las que las dos esculturas de Lipchitz aparecen en la imagen manifestando el relevante papel que el arquitecto quiso otorgarles. En otros artículos se le dedican igualmente elogiosas líneas al pabellón de L'Esprit Nouveau, destacando su “modernismo” e incluso justificando la radicalidad de que se le acusa por ser esto algo consustancial a lo nuevo⁷⁵. La gran escultura de Lipchitz situada ante L'Esprit nouveau es también protagonista con una imagen de primer plano en la sección dedicada a las calles y jardines de la exposición; en el texto, sin embargo, apenas una alusión al autor de la estatua y al hecho de que, a juicio del crítico, únicamente Mallet-Stevens y Le Corbusier representan en la Exposición la arquitectura moderna francesa⁷⁶. Aún cuando la ausencia en las revistas de arte de referencias críticas más específicas sobre el Pabellón y concretamente sobre sus esculturas, es algo decepcionante, las fotografías señaladas y la abundantísima documentación de otras fuentes permiten visualizar perfectamente el uso que el arquitecto hizo de las obras de Lipchitz.



Le Corbusier: vista de conjunto del interior del Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925 con *Marin à la guitare*, 1917 sobre la balconada interna. En *L'Amour de l'Art*, Ref. en nota 74.

El pabellón y sus esculturas. En el interior, dispuesta justo en el borde de una balconada interna a la que la propia escultura acaba definiendo formalmente, quedó situada *Marin à la guitare* (1917), la estatua domina de este modo todo el interior desde su mismo centro espacial –aunque da la espalda al espacio abierto-, se funde con él perdiendo su autonomía, a modo de nódulo que concentra y al tiempo crea líneas dinámicas. En el exterior del pabellón quedó situada la obra más ambiciosa del escultor hasta el momento *Baigneuse* (1923-1925), se trata de una estatua en piedra que participa y actúa como puente entre la etapa

cubista y las obras posteriores marcadas por los ritmos curvos, un carácter algo híbrido que no le resta monumentalidad. El escultor realizaba ensayos de escultura de gran escala –en relación a la moderación de los tamaños de interior trabajados hasta entonces- desde que en 1923 el encargo Barnes mejorara sus

73 Sobre el Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925 se trata en Capítulo 2; *Aplicando la modernidad*.

74 Waldemar Georges: *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925, Las tendencias generales*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, p. 283-291, 16 ilustr., p. 287

75 Marie Dormoy: *Les Interieurs à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, p.312-323, 19 ilustr.

76 Charensol: *La rue – Les jardins*; *L'Amour de l'Art* nº 8 1925, p. 324-327, 9 ilustr.

posibilidades económicas. *Baigneuse*, comenzada ese año, será justamente su primera producción dotada de ese carácter monumental que habrá de convertirse en objetivo de su obra desde entonces. Al tiempo que inaugura este interés genérico del artista por conquistar espacios de exterior, su situación en un jardín supone un primer momento de una sucesión de obras que, como la comentada *La joie de vivre*, buscan vincularse con lo construido, con la arquitectura, en términos más dialécticos que de complementariedad y a través de un entorno paisajístico compartido.

Sin embargo, y aunque no hasta el punto de *Marin à la guitare*, es Le Corbusier quien se apropia aquí aún de la escultura de Lipchitz situándola dentro de la retícula del conjunto como un elemento más, limitando así su autonomía y otorgándole una función y sentido preciso en su relación con el edificio. La escultura se asume como momento intermedio en la experiencia mental que su higiénico edificio –claro y distinto– propone al paseante. Un elemento propedéutico que actúa al tiempo como contraste, resumen y preparación de la experiencia arquitectónica; el encuentro del espectador con la estatua, que es previo al de la arquitectura y aún dinámico, contrasta al tiempo que prepara un recorrido arquitectónico de cuya estética y racionalidad participa en alto grado la propia estatua. La colaboración de Lipchitz y Le Corbusier en el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* fue aún asimétrica, la escultura mantiene un grado de dependencia respecto a su soporte arquitectónico a



LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET. LE PAVILLON DE L'Esprit Nouveau.
Le Corbusier: vista de conjunto del Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de 1925 con *Baigneuse*, 1923-1925 marcando su presencia externa. En L'Amour de l'Art 1925, Ref. en nota 74.



J. Lipchitz; Le Chant des voyelles, 1932 en su emplazamiento paisajístico en Pradet. En: Cahiers d'Art 1935, Ref. en nota 128, p. 69

cuyo servicio de hecho está, pero supone tanto la culminación de una etapa de fértiles investigaciones, aunque de expresividad rígida y limitada, como fue para el escultor la cubista, como el comienzo de su obra de madurez mucho más personal en sus objetivos y libre en sus medios expresivos. El propio escultor percibe esta obra como un gozne en su desarrollo artístico y una superación de los excesos formalistas del período que concluye; es por una parte, vuelta a “la creación de una figura cubista, erigida en el espacio entorno, creando ese espacio mediante su pivotar axial” por otra, como su “adiós al cubismo literal, el testimonio de ese momento en que ya no le será (al cubismo) necesario concentrarse sobre el vocabulario de las formas cuando puede orientarse hacia una escultura de tema y de ideas.”⁷⁷

Habrà aún otra colaboración, o al menos coincidencia, entre los dos amigos, pero en esta ocasión y tras la experiencia en la Villa de Hyères, de Mallet-Stevens, la emancipación del artista y de la escultura respecto al arquitecto purista será completa. Se trata de las dos

esculturas realizadas por Lipchitz para la casa de Hélène de Mandrot (1929-1931) en Pradet (región de Provence-Alpes-Côte d'Azur), obra realizada por Le Corbusier que en esta ocasión no tendrá ninguna responsabilidad en la elección ni el emplazamiento de las obras. Al arquitecto parece, no obstante, agradarle el resultado: *"Al bajar la pequeña escalera que conduce al suelo, se ve surgir una gran estatua de Lipchitz, estela cuya palma final se despliega en el cielo por encima de las montañas."*⁷⁸; se trata de *Le Chant des voyelles* (1932) cuya poética inclusión entre la arquitectura y el paisaje expresa perfectamente la descripción de Le Corbusier y continúa el esquema, incluido el alto pedestal, casi columna, inaugurado por la *La joie de vivre* de Hyères. Sin duda, dos obras maestras de la escultura de entreguerras.

8. II. 3. Entre la desmaterialización y una nueva emotividad monumental.

Los Transparentes

Jugando con el espacio. En varias ocasiones la obra de Lipchitz se orientó hacia esa superación de la metodología formal e incluso temática cubista. Nos hemos detenido al hilo de sus apariciones en las revistas en algunas de esas obras que parecieron revelarse puntualmente contra una rigidez conceptual a la que inequívocamente el escultor rápidamente volvía, sus arquitecturas de 1916, los retratos, los objetos (morillos), las nuevas concepciones del relieve, la introducción de la curva y las nuevas derivas abstractas de muchas obras de los primeros años veinte. Pero la superación definitiva del cubismo entendido como un precepto rígidamente constructivo, vendrá de la mano de los *Transparentes*, obra muy experimental realizada directamente en la cera que será sustituida por el bronce definitivo y de pequeño tamaño. Estas obras realizadas entre 1925 y 1926 suponen, paradójicamente, una nueva y original reaproximación al cubismo original y concretamente a Picasso, tanto por la recuperación del plano y la línea libres en detrimento del volumen cerrado, como por los temas tratados, nuevamente pertenecientes a la Comedia del Arte. Superar el cubismo por el cubismo. Pareciera que la visita de 1913 hubiera finalmente dado frutos propios que, sumados a los nuevos relieves realizados por Picasso tras la guerra y pinturas como *Arlequin* (1915) o *Trois musiciens* () -personajes que Lipchitz transcribe casi literalmente en transparentes como *Arlequin avec guitare* o *Pierrot avec clarinette*- permitieron al escultor sustituir su permanente tendencia hacia una consideración volumétrica y compacta de la escultura por una nueva liviandad en la que los huecos se convertían al fin en verdadero vacío espacial.

El autor siempre concedió gran importancia en su crecimiento artístico a este grupo de obras y recuerda su surgimiento como una auténtica revelación: *"Estos transparentes que surgieron sin darme cuenta, fueron una experiencia fantástica. Había trabajado en años precedentes alrededor de una forma de expresión cada vez más sólida y monumental. De repente, me encontraba jugando con el espacio, con una suerte de construcción abierta, lírica, que prendió en mí como una revelación. No tengo la más mínima idea de cómo llegué ahí. Simplemente sucedió; pero fue una experiencia estática. Es como si hubiera descubierto un concepto, enteramente nuevo, de escultura en tanto que espacio, el alma inmaterial de la escultura antes que su corporeidad física."*⁷⁹ La crítica del momento coincidió con estas apreciaciones del artista y prestó una inmediata atención a estas producciones que se materializa en dos importantes artículos dedicados no a la obra en general, sino casi exclusivamente a estas novedades.

Bronces de Jacques Lipchitz. Waldemar George desde su tribuna en *L'Amour de l'Art* obtiene parecidas

⁷⁸ Le Corbusier *Oeuvre complete, 1929-1934*, vol. 1, pp. 61-62, en AA.VV. **Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou**; (Cat. de exposición Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 72

⁷⁹ Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: **My Life in Sculpture**; Thames and Hudson, Londres 1972, p. 86

conclusiones a las que el artista expresaba en sus memorias y tras constatar el pasado constructivo del escultor⁸⁰, anuncia la novedad de los “enrejados” (claire-voie) que ahora se proponen: “No hay duda de que las últimas estatuas de Lipchitz se inscriben normalmente en formas geométricas simples: esferas, óvalos o poliedros, pero los efectos de sombra y de luz, que sitúan los planos desaparecen para dar lugar a una simple armadura que delimita, al tiempo que los sugiere, los volúmenes. El artista parece “tejer” sus estatuas. Erige frágiles andamiajes de ángulos salientes y crestas afiladas. Expresa a partir de ahora, las virtudes esenciales de su arte por nuevos medios. Disocia el concepto de volumen del de masa.”⁸¹. Sin referirse a ello explícitamente, Waldemar George cifra el interés de los nuevos métodos aplicados por Lipchitz en que son específicamente escultóricos; el artista teje las estatuas, erige andamiajes. Por lo tanto, aunque los argumentos sobre la desaparición de la masa escultórica a manos de líneas y planos que solo sugieren el volumen muy bien podría haberse predicado de los ensamblajes y collages del Archipenko o Laurens de primera hora, lo que ahora Lipchitz descubre es un procedimiento útil para el desarrollo de la escultura pues surge de sus propios condicionamientos, de sus técnicas y materiales y no una simple especulación espacial lograda al margen de la tradición escultórica. Por lo tanto: “las conquistas plásticas de Jacques Lipchitz no solo tienen un valor personal, ensanchan el campo de acción de la escultura. Hacen entrever la posibilidad de enriquecer el repertorio de formas usuales.”⁸²

Respecto a la inspiración que haya podido llevar al escultor a esta nueva concepción escultórica, significativamente no se cita al cubismo ni las casi literales referencias picassianas. Sí, en cambio, la tradición artesanal de forja y rejería y, sobre todo, las estatuas de Polinesia. En occidente, dice Waldemar George, existe una tradición de escultura espacial, la estatua exenta ya va en esa dirección y las fuentes de Versalles no son otra cosa, sin embargo la escultura en reja (claire-voie) hay que buscarla en la savia que el arte africano y oceánico introdujo en el arte moderno. Este origen se manifiesta en la turbadora presencia de los bronzes de Lipchitz que, parece, ya no serían principalmente sólidas construcciones y refugio de la más depurada razón como podría corresponder al sentir cubista, sino espíritu más allá de la forma: “No voy a hablar de nuevo aquí del valor lírico de las obras recientes de Lipchitz. Estos trabajos aunque manuales son, sin embargo, de muy alto alcance espiritual. Nada se sacrifica a necesidades exclusivamente formales. Estos ídolos en metal, más turbadores que los ídolos de Benin, son otros tantos enigmas para quien no tiene las claves.”⁸³ Waldemar George, especialmente perspicaz en este análisis de obras tan recientes, sabe que no son



Transparentes de Jacques Lipchitz en L'Amour de l'Art 1926, Ref. en nota 80. Páginas 299, 300, 301.

80 “En esa época todo el esfuerzo del escultor se centraba en la creación de conjuntos homogéneos, bloques compactos, semejantes a arquitecturas. El trabajo de la forma, el estudio minucioso de los contrastes entre huecos y salientes, la voluntad de aligerar la estatua ¿debían llevar fatalmente al escultor a romper los volúmenes, a desarticular las partes constitutivas de un todo?” Waldemar George: *Bronzes de Jacques Lipchitz*; *L'Amour de l'Art* n° 9 1926, pp. 299-302, 10 ilustr., p. 299

81 Ibidem, p. 299

82 Ibidem, p. 299

83 Ibidem, p. 302

las más que evidentes citas cubistas de estas obras, su aspecto verdaderamente relevante sino la franca apertura de sus estructuras a la compenetración de formas y espacios sin caer en sistematizaciones formales ni perder un ápice de contundencia escultórica, de etérea presencia monumental. El crítico, a pesar de conocer sobradamente la obra de Lipchitz, como hemos tenido ocasión de ver, se deja llevar por su entusiasmo hacia esta obra última: *“Maillol y Renoir, de quienes he estudiado aquí mismo la obra esculpida, representan el apogeo de un ciclo; Jacques Lipchitz, no dudo en afirmarlo, inaugura otro. (...) Este gran escultor ha renovado su arte por medios estrictamente plásticos. Las fotografías que acompañan este texto lo demuestran ampliamente.”*⁸⁴ La irrupción surrealista tiene, tal vez, que ver en este entusiasmo de Waldemar George por unas obras que considera renovadoras pero que se atienen completamente a los presupuestos del género escultórico; Lipchitz, afirma, no comprometería *“su patrimonio reemplazando una cabeza por una bobina de hilo para conferir a las apariencias una virtud de asombro”*. Un temor hacia el poderoso empuje surrealista compartido por los críticos comprometidos con una modernidad cuyos logros y autonomía recién conquistada veían peligrar.



NOUVELLES SCULPTURES DE LIPCHITZ



Nuevas esculturas de Lipchitz.

Temor compartido por André Salmon, creador del término *art vivant*⁸⁵ que escribe desde 1925 asiduamente en la revista homónima *L'Art Vivant*, publicación que por lo general ignora a la mayor parte de los artistas considerados de vanguardia -aún cuando el propio Salmón contribuyó poderosamente a asentar las vanguardias de preguerra con su apoyo crítico de primera hora-. Desde el fin de la guerra André

Transparentes de Jacques Lipchitz en *Cahiers d'Art* 1926, Ref. en nota 86. Páginas 163, 164 con el texto completo.

Salmon se muestra crítico con determinados desarrollos vanguardistas y certifica la muerte de la escuela cubista secundando desde distintos medios una modernidad definida únicamente por un supuesto antiacademicismo y, en la práctica, opuesta a las aventuras estéticas “modernistas”. De ahí el especial valor de *“Nuevas esculturas de Lipchitz”*, el artículo que Salmon dedica a los *Transparentes*, a la obra de uno de esos vanguardistas.

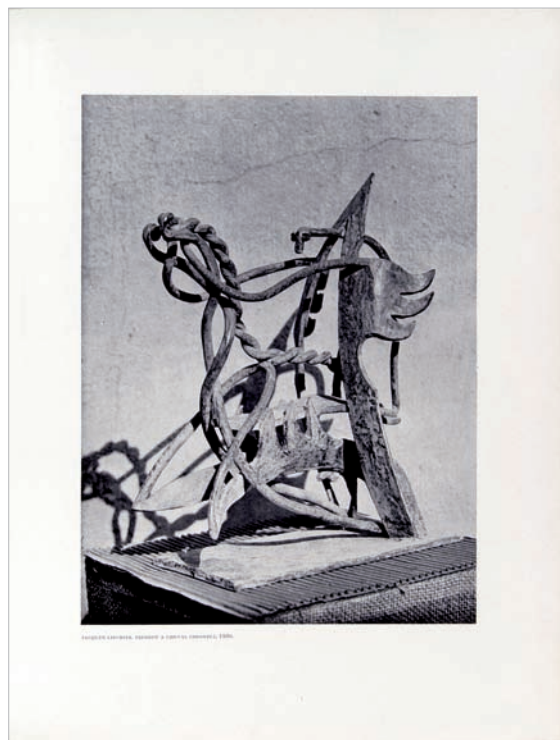
El texto, ampliamente ilustrado con diez fotografías de los bronceos, aparece en *Cahiers d'Art* por las mismas fechas que el artículo de Waldemar George lo hace en *L'Amour de l'Art*, otoño de 1926, aunque proviene de la revista *L'Art d'aujourd'hui* -la revista donde colaboraba Christian Zervos antes de fundar sus *Cahiers d'Art*- la que salió publicado ese mismo verano; ambos textos coinciden en la gran importancia otorgada a estas nuevas producciones de Lipchitz. La crítica de Salmon es, no obstante, menos directa y más compleja que el estupendo texto de Waldemar George y está orientada no solo a glosar estas últimas producciones de Lipchitz, sino a insistir, a través de las consideraciones a que estas dan lugar, en su ataque a los sistemas estéticos se trate del cubismo o del imparable surrealismo: *“En absoluto tengo la intención de tratar sobre lo que pueda haber de elección sublime en el origen del arte renovado de Jacques Lipchitz, artista tan poco doctrinario que ha fundado su obra sobre aquello de lo que otros, excelentemente dotados por cierto,*

84 Ibidem, p. 302

85 André Salmon: *L'Art Vivant*, Editions G. Cres et Cie. (Collection Artistes d'Hier et d'Aujourd'hui.), París 1920.

hicieron inmediatamente un sistema. Hemos podido reconocer los signos de este tipo de elección que evita investigaciones al margen del sentimiento, en numerosos inspirados, como todavía nos atrevíamos a decir ayer mismo. Hoy, ya no nos atrevemos, del mismo modo que la famosa "escritura automática" de los surrealistas nos parece una vieja conocida."⁸⁶ Su concepto del *Art Vivant* se define precisamente por esta negación de los sistemas en arte, de las escuelas basadas en premisas estéticas previas, el arte es cosa de iniciados, de individuos que crean según su propia e incompañable inspiración y que lo hacen a través del trabajo y la persistencia cotidiana; son "*ouvriers*" de su arte. Lipchitz, como los poetas, se abandona a la inspiración, *al dictado angélico*, y solo ella guía sus esfuerzos encaminados a acordar pensamiento y sensibilidad, *devolver el arte a la vida* como se pretendió en los primeros tiempos de la vanguardia. "*Jacques Lipchitz se parece a estos poetas. Como a ellos, le inquieta dar un valor plástico y sensible al pensamiento desnudo. (...) Poeta por temperamento, el escultor cuya obra nos ocupa se aplica, él también, a restituir el arte a la vida y alcanza el éxito desde el momento en que sus creaciones, aéreas y magníficamente terrestres a la vez, se les aparecen a los espíritus todavía atestados de perjuicios como alejadas sin duda de la vida.*"⁸⁷

No se niega la adscripción cubista del escultor, al contrario - "*Su cubismo, pues más que nunca, a pesar de tantas comodidades escolásticas, hay cubismo*"-, pero en este cubismo fuerte no hay sistematización sino disciplina plástica, similar en todo a la que caracteriza al cantero de las grandes épocas históricas o al tallista africano, es una recuperación auténtica de virtudes tradicionales y una interpretación poderosa de las enseñanzas africanas y arcaicas; en ningún caso una simple especulación mental: "*Lipchitz crea figuras de vida eterna como hicieron los negros, los primeros egipcios y los medievales.*" Su arte se distingue del de otros agobiados cubistas por lograr una máxima reducción de las formas a su esencia semiótica, a su ser mental, potenciando, paradójicamente al mismo tiempo, su contundencia sensible y material⁸⁸. La desconfianza hacia los sistemas artísticos que, de forma razonada y matizada, caracteriza el discurso de André Salmon en los años de entreguerras, servirá en manos de la crítica más conservadora, para descalificar en bloque todo el arte surgido en el seno de los mismos, y será una constante argumental a favor de la escultura de tradición realista y clasicista. Desde el punto de vista de Salmon la virtud de Lipchitz y otros pocos artistas entre los surgidos en el momento inicial del fauvismo o del cubismo es haberse mantenido fieles a su personalidad y a la intensidad vital de aquellos momentos. Las derivas racionalistas y las diversas codificaciones surgidas posteriormente -purismo, eclosión geométrica en la Exposición de 1925, escritura automática, sistematizaciones abstractas, etc.- son banales, están vacías y desvinculadas de la vida. Lipchitz, si en algún momento pudo resguardarse en la seguridad del sistema, de la escuela, rápidamente recupera la intensa vitalidad de los intereses originales, del objeto africano o de la catedral, y en cada vuelta de su obra, la renovación lo acerca a la monumentalidad siempre deseable para la escultura. "*La obra florece en piezas renovadas, por fin elevadas a lo monumental (...) / Son estas figuras coladas como los pesos africanos y de las que quisiera poder decir, seguro de ser comprendido de inmediato y de renovar el valor de la palabra, que*



Jacques Lipchitz: *Pierrot a Cheval*, 1930 en *Cahiers d'Art* 1930, Ref en nota 109.

86 André Salmon: *Nouvelles sculptures de Lipchitz*, *Cahiers d'Art* n° 7 1926, pp. 162 -165, 10 ilustr., p. 163

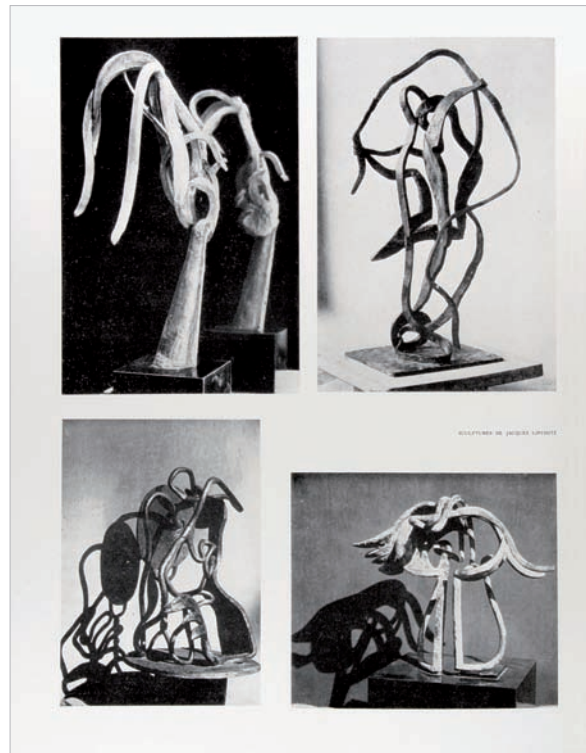
87 *Ibidem*, p. 163

88 "El artista más audazmente próximo al signo íntegro, a la pureza reducida a su esencia, valoraba felizmente las más sólidas bellezas terrestres." *Ibidem*, p. 164

están supremamente articuladas. La palabra renovada en todas sus acepciones, hasta la mística total sin perder la tierra. ¡Estoy siempre! Por citar una vez más a Rimbaud. Esos vastos relieves meditados y fluidos, esos relieves fundidos en bronce, son, por encima de todo, los primeros rosetones de la catedral futura.”⁸⁹

Bajo el signo del surrealismo.

Adiós al cubismo. Lipchitz en las publicaciones del surrealismo. La complejidad espacial que introducen los transparentes en la concepción escultórica de Lipchitz, inaugura, puede decirse, su etapa de madurez pues este juego espacial y dinámico más o menos vinculado a la masa y los volúmenes cerrados, según los momentos y los materiales; más o menos vinculado a realidades reconocibles, impregnará su obra posterior. Si se analizan los distintos broncees que nos muestran los artículos de André Salmon y Waldemar George, encontramos en ellos una profundización arcaizante y primitivista, desprovista de todo virtuosismo técnico o retórica formal, que como se ha indicado, supone una vuelta al momento inicial cubista –más allá de los parentescos con *Trois musiciens* de Picasso–, para imprimirle una deriva distinta de la geométrica que hasta ese momento tuvo. Lipchitz nunca renunció por completo a su herencia cubista como demuestra su continua preocupación por establecer su importante papel en la escuela⁹⁰ y habla en diversas ocasiones de su constante fluctuar entre la recta y la curva, entre la mística de lo estático y la vitalidad barroca del movimiento de la escultura sobre sí misma. A partir de la “revelación” de los transparentes, la obra del escultor se aleja del facetamiento que popularmente identifica al cubismo y su obra será interpretada con mayor libertad como perteneciente a una poética personal que comienza a afianzarse en todos los terrenos; la inocuidad característica de los motivos cubistas da lugar a una serie de temas personales como el amor y los cuerpos entrelazados, el tótem, la maternidad, los temas bíblicos. La mayor parte de los artículos posteriores a 1925, como los que se acaban de comentar, hablarán menos de Lipchitz el constructor, como decía Dermée, y más de las cualidades monumentales, poéticas y expresivas de sus trabajos, lo cual responde, por otra parte, al desprestigio entre las vanguardias artísticas parisinas de la geometría, debido a la sobresaturación que las vulgarizaciones prácticas del cubismo en la Exposición de 1925 produjo, y a la fuerza con que el surrealismo ocupó el terreno durante el segundo lustro de los años veinte.



Página con Transparentes de Jacques Lipchitz en Minotaure 1934, Ref. en nota 108.

⁸⁹ Ibídem, p. 164

⁹⁰ Al margen de sus fluctuaciones estilísticas, Lipchitz siempre defendió su inclusión cubista y demandó para sí un puesto en la historia del movimiento. Así queda acreditado en las cartas que en 1947 envía a Daniel H. Kahnweiler protestando por el modo en que trata a la escultura cubista y a él mismo en su reciente libro sobre Juan Gris; le solicita cambios ante las inminentes traducciones del libro y le aporta para ello datos contrastados sobre su obra y sobre fechas. Ante afirmaciones del marchante y escritor de arte como las siguientes: “Hemos visto que la escultura cubista la crearon totalmente los pintores cubistas” o “Hubo un escultor que fue amigo de Juan Gris” única mención que se le hace en el libro, Lipchitz se muestra indignado y despliega una extensa lista de sus obras con las fechas correspondientes para demostrar que en todos los casos él se adelantaba a los procesos que Kahnweiler adosaba a Gris, Picasso o Braque. “No pretendo haber descubierto el cubismo, como tampoco lo ha descubierto Gris. Solo digo que soy uno de los que han ayudado a construirlo, a definirlo (...) y sigo construyéndolo.” J. F. Yvars y Lucía Ybarra (Ed.): *Cartas a Lipchitz y algunos inéditos del artista*, Mncars, Madrid 1997, pp. 133 y 142

La profunda desconfianza que, al menos en un primer momento, produjo el surrealismo en los críticos formados en la ascensión del cubismo y el fauvismo, no tuvo su paralelo en los artistas que en mayor o menor medida encontrarán en él, cuando menos, un ejemplo de que las recientes y coercitivas convenciones derivadas del racionalismo cubista-clasicista podían sustituirse o dulcificarse a la medida de las propias pulsiones. Lipchitz siempre había mantenido viva una forma trascendente de entender su escultura, ya fuera a través de un misticismo estático que generalmente acababa vinculándose a un alto grado de abstracción y simplificación formal de la que inmediatamente desconfiaba⁹¹, o bien mediante curvos circunloquios formales que en más de una ocasión lo aproximarían a cierta idea del caos, de lo informe. En ambos casos la contención temática, el reconocimiento aunque solo fuera sígnico –un pequeño botón como un ojo que explica el conjunto- reintroduce la obra en el mundo natural con una fuerza elemental completamente ajena al idealismo clasicista de Laurens. Todo esto debía interesarle a la crítica más joven y desde luego a los medios surrealistas, tan reacios por otra parte a la escultura de formas creadas.

Bifur fue, como vimos en la primera parte del estudio⁹², una revista literaria y de estética del entorno surrealista aunque abierta a muy variadas colaboraciones, que introducía al margen de los textos imágenes debidas a grandes fotógrafos del momento, pero también de agencias, con una estrategia respecto a su uso muy similar a la puesta en marcha pocos meses antes desde *Documents*, el mismo año 1929 en que aparecen las dos estupendas publicaciones. En su primer número y, como se ha dicho, sin texto de referencia alguno, se le dedica una de esas páginas que prácticamente solo aceptaban fotografía, a las esculturas “transparentes” de Lipchitz, presentando dos broncees de la serie: *Femme et guitare* (1926) y *Pierrot* (1927)⁹³ Algo después, en el nº 6 de la revista se rompe por segunda vez la regla y se introduce de nuevo otra escultura, se trata de una escayola surrealista de Giacometti, *Jone*⁹⁴, donde la “transparencia” inaugurada por Lipchitz es claramente apropiada como marco de trabajo plástico aunque con fines muy diversos.



Jacques Lipchitz: *Joueuse de harpe*, 1928 en *Documents* 1930, Ref. en nota 96, p. 24

Presencia en *Documents*. Es precisamente *Documents* la única revista de orientación surrealista que dedicará un artículo monográfico a Lipchitz, en su nº 1 de 1930. Se trata como todos los aparecidos en los años treinta sobre el escultor de un repaso antológico de la obra de un artista ya indiscutido. Así, Jacques Baron, su autor, selecciona grandes reproducciones de obras de diversos momentos, comenzando por una de las construcciones en madera a que nos referíamos más arriba *Figure démontable: femme assise* (1916) destruida por el propio autor, se presenta después, como ya se indicó, un célebre cliché –perteneciente como otros de los presentados en el artículo a los fondos Marc Vaux- con dos de sus “arquitecturas” de 1915-1916. Tras estas obras de primera época, se evitan las de un cubismo estricto y rectilíneo proponiendo a continuación piezas muy caracterizadas por ritmos curvos como *Joueur de guitare* (1922) o *Instruments de musique* (1925), para finalizar con el interesante, seguramente también para Picasso que

91 “En ciertas piezas (hace referencia a las “esculturas desmontables”) llevé los resultados hasta el final, hasta la abstracción, pero la mayor parte de estos trabajos abstractos los destruí, porque sentía que cuando había perdido el sentido del tema, de su humanidad, había ido demasiado lejos.” Jacques Lipchitz y H. H. Arnason: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972, final de capítulo 2

92 Como el resto de las revistas del entorno surrealista fue presentada en Capítulo 3; *Entornos surrealistas*. ENVIAR

93 *Bifur* nº 1 mayo 1929, sin paginar.

94 *Bifur* nº 6 1930, p. 20



Jacques Lipchitz en el artículo de Jacques Baron en Documents 1930, Ref. en nota 96. a) 1ª página del artículo; b) *Joueur de guitare*, 1922, p. 20; c) *Instruments de musique*, 1925, p. 21.

estaba pensando en ese momento en sus piezas de varilla metálica⁹⁵, “transparente” *Joueuse d’harpe* (1928) y el gran monumento moderno *Joie de Vivre* (1926). Cada una de estas escogidas fotografías se presentan ocupando la página completa, adquiriendo una imponente presencia gráfica que hace de este artículo un muy hermoso documento, como por otra parte lo es cada página de este extraordinario número de *Documents*. La importancia dada a las imágenes de escultura en las revistas del entorno surrealista se hace aquí evidente al rechazar (excepto el primer cliché, muy antiguo) los fondos negros que neutralizan el carácter objetual de la escultura, recurso habitual en la representación fotográfica de escultura en la época, aquí en cambio, la base, el lugar de apoyo de la obra y sobre todo los fondos reconocibles o más o menos luminosos integran a la escultura en espacios reales y destacan su calidad objetual además de la formal.

Jacques Baron, uno de los poetas surrealistas de primera hora que en la querella del surrealismo de 1929 estaba en el partido el Bataille, no es un crítico de arte y en su texto no hay análisis formalistas ni basados en etapas estilísticas, es simplemente un espectador que se manifiesta asombrado por lo que ve en el taller del escultor, particularmente a juzgar por las constantes alusiones, por *Le Couple* o *Le cri* (1928-1929) como se llamaría después la obra para sortear lo explícito de una identificación sexual que resultó escandalosa. No es extraño que esta obra muy liberada ya de las normas más rígidas del cubismo que antes se había autoimpuesto el escultor y comprometida en una temática apasionada y no en una mera disculpa como era costumbre del artista poco antes, le resultase grata e inspirase el sentido de su texto. Se insiste así en los aspectos más vitalistas de la obra de Lipchitz, adelantando el sentido que la crítica de los años 30 dará a la interpretación de su arte, completamente opuesto a ese Lipchitz constructor que destacase Paul Dermée en 1920: “*En sus manos la piedra o el bronce devienen objetos grávidos de savia y se sitúan entre los hombres y las fuerzas más insospechadas de la naturaleza. La obra de Lipchitz efectúa un ciclo que va de la materia al hombre y vuelve del hombre a la materia. (...) / Fija las apariencias como un viajero que hubiera retenido al pasar todos los gestos de los seres de todos los países: bailarinas, como cigüeñas, esperando el paquebote que las llevará a hacer fortuna a América; emigrantes fatigados por demasiadas desgracias y, a pesar de todo, grávidos de deseos, hundidos en los bancos de las estaciones; intérpretes de banjo de los bares de marineros; mujeres moviéndose eternamente por todas partes y después sobre todo, el amor a pleno sol, el*

95 La colaboración de Picasso con Julio González está a punto de comenzar con obras filiformes especialmente abiertas como *Figures* (1927) o *Monument à Apollinaire* (1928). Tiene cierta razón Lipchitz cuando en 1947, en una de sus cartas a Kahnweiler en las que le reprocha haber anulado por completo su papel en la configuración de cubismo en el libro que acaba de publicar sobre Juan Gris, hace valer las fechas en que él, mucho antes, concibió sus primeros transparentes: “*En la página 243 dice usted que Picasso ‘Empieza a Pensar’ en la escultura transparente. Tal vez piensa en ello, quien sabe, pero no la hace. Soy yo quien, a partir de esa fecha, hace (...) esculturas totalmente transparentes. Por favor, examine mi escultura ‘Instruments de música de 1925.’*” J. F. Yvars y Lucía Ybarra (Ed.): *Cartas a Lipchitz y algunos inéditos del artista*; Mncars, Madrid 1997, p. 140

abrazo. El hombre y la mujer solidificados de golpe, no siendo ambos ya otra cosa que una inmensa e impúdica máquina.”⁹⁶ Dentro del tono literario y voluntariamente subjetivo con que J. Baron se aproxima a la obra de Lipchitz, es posible establecer inequívocamente la orientación de su lectura como propia del surrealismo y como profundamente ajena a las visiones “modernistas” que de la obra del escultor nos ha ido dando la crítica vinculada al cubismo.

La recuperación de la dimensión mítica del escultor como demiurgo entre la materia y el espíritu, del escultor como creador de objetos *grávidos de savia*, como “*feticheteur*”, hacedor de fetiches capaz de actualizar el vínculo entre hombre y naturaleza/materia, se une a la modernidad de las imágenes con las que el poeta quiere relacionar la inspiración del artista, imágenes de vitalidad urbana y vulgar, sobre todo profundamente antiidealistas. Se une también al recurso definitivo del surrealismo al erotismo. No es raro entre la crítica próxima al surrealismo, efectuar este tipo de relecturas de artistas surgidos de estéticas racionalistas, Picasso sería un gran ejemplo de apropiación surrealista, sin embargo hay que admitir que desde 1925, Lipchitz había efectivamente ampliado enormemente el registro de sus intereses tanto en lo formal como en lo temático, su interés por la función monumental, por el gesto plásticamente expresivo, por el primitivismo, y la creciente carga poética o directamente literaria de sus estatuas, hacen pertinente la interpretación de Baron.

Si con su colaboración en el Pabellón de L'Esprit Nouveau, Lipchitz se presentaba como parte de un proyecto moderno que, aunque discutido y aún minoritario se reconocía como victorioso, ahora, en 1930, su arte independiente y más arriesgadamente personal tendía de nuevo a un futuro mucho menos racionalista y en esta ocasión, aún por venir: “No dudo que a causa de este carácter esencial, una obra como *Le Couple* no se erigirá en una plaza pública de una sociedad futura, hasta que ya no sea cuestión de honrar no importa qué personalidad de lejanos individuos del pasado, sino más bien las fuerzas vivas del universo, en sus aspectos siempre nuevos, siempre cambiantes.”⁹⁷ Sin acogernos necesariamente a los arrebatos cósmicos que la pasión literaria provoca en Baron, hay que admitir que ese futuro llegó en forma de escultura abstracta y que Lipchitz contó entre quienes más contribuyeron a su advenimiento.

Le Couple. *Le Couple* que Barón también parece reconocer como *Le Cri* - “Una gruesa y negra rana va a ponerse a ladrar como un perro. Pero no, es todavía una pareja y el mármol grita bajo el espasmo.”⁹⁸-, se cita explícita o alusivamente varias veces a lo largo del texto, pareciera la pieza que faltaba para acoger al más importante escultor cubista como también el más importante escultor poscubista. De hecho el interés del grupo de *Documents* por esta obra venía de antes cuando en 1929 Carl Einstein incluye una imagen de ella entre una



Jacques Lipchitz: *Femme couchée et guitare*, 1928 y *Le Couple* o *Le Cri*, 1928-1929 en *Cahiers d'Art* 1930, Ref. en nota 109.

96 Jacques Baron: *Jacques Lipchitz*; *Documents* nº 1 1930, pp.17-24, 6 ilustr., p. 17

97 *Ibidem*, p. 22

98 *Ibidem*, p. 22

selección que, fuera de texto, acompañaba su crónica sobre la ya comentada *Exposición Internacional de Escultura*⁹⁹ en la que el importante intelectual mostraba su simpatía por unos muy pocos escultores, entre ellos Lipchitz¹⁰⁰. El impactante cliché elegido en aquella ocasión se ofrecía sin título pero aporta un punto de vista de la estatua que hace completamente explícita la idea de cópula. En páginas contiguas, y también con cada fotografía a página completa, Einstein propone un *assemblage* de primera época de Laurens, una poderosa imagen de Brancusi *Le premier homme* y un guijarro antropomorfo recogido por él mismo.

Alrededor de la misma obra *Le couple* o *Le cri*, pero en esta ocasión denominada *L'Amour*, gira el comentario que Christian Zervos dedica a Lipchitz en “*Notas sobre la escultura contemporánea*” (1929) - artículo que ya conocemos surgido, como la reseña de Einstein, de la exposición organizada por Tériade-, de hecho se destaca esta obra con una ilustración a ella exclusivamente dedicada, cuando la mayor parte son vistas generales de la exposición comentada. Lo explícito de la escena sugerida no parece ser del agrado de Zervos, piensa que la inmediatez de la escena que recrea es adecuada tal vez para la pintura, pero no para la escultura un arte más próximo a la arquitectura y que en consecuencia debe tender a la percepción mesurada y a lo monumental: “*La última gran obra de Lipchitz, su grupo titulado L'Amour, presenta, a mi parecer, la equivocación de detenerse ante una acción. (...) Esta (la escultura) está más separada de la vida común que la pintura. Imagen en apariencia, la escultura apaga todas las imágenes.*”¹⁰¹ Las críticas argumentadas por Zervos acerca de Lipchitz, Laurens y Giacometti en este artículo donde establece, como tuvimos ocasión de analizar¹⁰², su posición ante la escultura y su producción moderna, son críticas hacia los únicos escultores jóvenes que le merecen respeto y cuya obra aprecia. Curiosamente a pesar de la extraordinaria presencia de Lipchitz en *Cahiers d'Art* su director no escribirá ninguno de los artículos que se le dedicaron siendo esta parte del artículo citado, por lo demás bastante extensa, su aproximación más desarrollada al gran maestro venido del cubismo escultórico. A todos esos escultores que son, insistimos, para él la mejor promesa de la escultura, les propone el ejemplo de Picasso y de las producciones “primitivas”: “*Así el erotismo que Picasso ha elevado a misterio, queda en Lipchitz como acto sexual y la vehemencia con que el artista la expresa no aporta nada realmente apasionante para el alma. Qué grande es, por el contrario, el alcance del erotismo en los pueblos primitivos, tan recogido y cerrado en si mismo, como algo que es según la naturaleza y según la más profunda visión.*”¹⁰³ Centrando siempre su crítica en la estatua que en su artículo se presenta con el título de *L'Amour*, Zervos aconseja finalmente a Lipchitz moderar su natural tendencia a la expresión y el sentimiento y mantenerse en su también natural y demostrada capacidad constructiva: “*La segunda naturaleza de Lipchitz hace evidentes las razones por las cuales desde hace algunos años, sus arquitecturas tienen una destacable solidez. Lipchitz se defendía de su inclinación por la obra de Rodin, tan a menudo mezcla de pasión exacerbada, de cálculo y de expresionismo. Su última composición marca al contrario, la decidida recuperación de esa inclinación, aunque las diferencias de aspecto no indiquen al espectador las verdaderas intenciones de Lipchitz. (...) Pero, a pesar de la escrupulosa atención aportada al trabajo, la forma no se ha mantenido en ningún momento al margen de las ambiciones anárquicas de la expresión.*”¹⁰⁴ Zervos, y con él su revista, aprenderá a aceptar o al menos cohabitar con el surrealismo, pero por el momento, se muestra fiel a los presupuestos “modernistas”.

Visita fantasmagórica al taller. Las limitaciones que Christian Zervos quiere inculcar en la escultura, arte según él ajeno a la expresión y la temporalidad de lo actual, como ya postulara la estética clásica¹⁰⁵, arte que

99 Este texto fue comentado en el Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*. ENVIAR

100 Carl Einstein: *Exposition de sculptures modernes Galerie Georges Bernheim*; **Documents** nº 7 diciembre 1929, p. 391 (imágenes en sucesivas)

101 Christian Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition internationale de sculpture.*; **Cahiers d'Art** nº 10 1929, pp. 465-473, 16 ilustr.: Laurens, Lipchitz, Maillol; en grupo: Gargallo, Despiau, Brancusi, Belling, Kolbe, Sintenis y Lehmbruck; p. 470

102 Este texto fue, como el anterior, comentado en el Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*.

103 Ibidem, p. 472

104 Ibidem, p. 472

105 Esa es la tesis de fondo del *Laocoonte* de Lessing y en general del neoclasicismo, que pervive en muchos aspectos



Brassaï: Página de bocetos y página con vistas del taller de J. Lipchitz hacia 1933. Pliego dedicado al escultor en *Dieu-table-cuvette*, *Minotaure* 1933, Ref. en nota 107.

solo encuentra su justificación en la idea trascendente de monumento, desaparecen al abordar la segunda aparición importante de Lipchitz en los medios del surrealismo en otro artículo genérico sobre escultura que también ha sido comentado desde diversos intereses en este estudio¹⁰⁶. Se trata de “*Dios-mesa-cubeta*” publicado en *Minotaure*, el texto de Raynal no se concretaba en autor alguno y hablaba precisamente de la impronta del boceto, de su expresiva inmediatez sistemáticamente sacrificada en la obra “terminada”. Son las fotografías de Brassaï del estudio de Lipchitz¹⁰⁷ las que concretan el comentario destacando, no solo en los bocetos escultóricos que presenta, sino en la obra terminada que ocupa por completo el taller y no deja ni un hueco por rellenar en los rectángulos fotográficos, el carácter expresivo y fogoso de la escultura poscubista de Lipchitz, justamente aquello contra lo que le prevenía Zervos al escultor. Brassaï potencia esa fuerte carga emocional y subjetiva con un tratamiento lumínico fuertemente dramatizado y algo fantasmagórico mediante potentes contrastes entre los blancos yesos de los modelos y los oscuros fondos, con la iluminación focal desde el suelo que proyecta amenazadoras sombras sobre los muros, o con lo abigarrado de las imágenes resultantes entre las que no podía faltar *Le couple*.

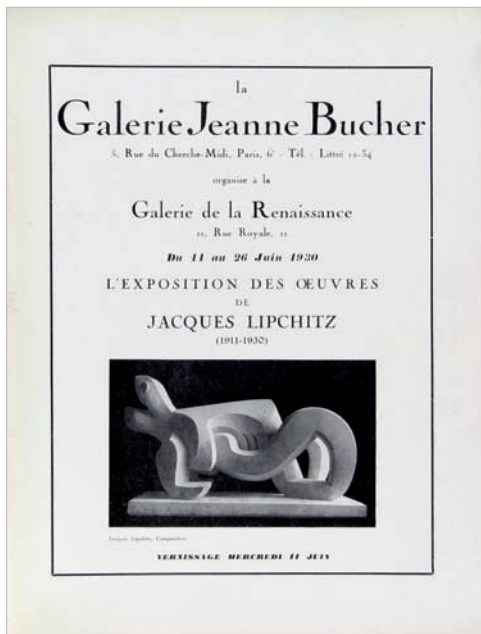
La obra de Lipchitz correspondiente a la segunda mitad de los años 20 y primeros 30 admitía sin duda una lectura interesante para el surrealismo, con este artículo, y sobre todo con estas fotografías, queda introducida en el museo imaginario que va estableciendo *Minotaure*, en realidad no tan distinto en lo relativo al arte del que ya había edificado *Cahiers d'Art*. Fueron más los críticos que los poetas quienes lo fueron estableciendo para *Minotaure*, por esta razón la revista de Albert Skira, que no completamente de Breton, introdujo una variedad artística desconocida en los anteriores medios del grupo de bretoniano; si “*Dios-mesa-cubeta*” estaba firmado por Maurice Raynal, buena parte del resto de artículos estrictamente

hasta el modernismo tardío representado por Clement Greenberg o Michel Fried.

106 Como los dos anteriores, *Dieu-table-cuvette* se presentó en Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*. Aunque, al igual que aquellos, reaparece en diversas ocasiones a lo largo del estudio.

107 Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; *Minotaure* n° 3-4 n° doble impreso en diciembre de 1933, p. 39-53, Ilust. (Los talleres de cada uno dos páginas: Brancusi 4 ilust., Despiau 5, Giacometti 3 y texto, Laurens 3, Lipchitz 12, Maillol 5. Fotografiados por Brassaï.), pp. 50-51

relativos a artes plásticas se deben a otro crítico de arte en estado puro, Emile Tériade. A este último pertenece un nuevo artículo compuesto por un breve texto que no se detiene en autores concretos, y por multitud de imágenes de arte de completa diversidad dentro de lo “moderno”. Se trata de *“Aspectos actuales de la expresión plástica”* (1934) que dedica una página completa con cuatro ilustraciones a “transparentes” pertenecientes a los años 1926 a 1931 caracterizados todos ellos por su alto grado de abstracción y dinamismo lineal –como *Acrobate au ballon* (1926)–, sino, claramente en el caso de *Chimène* (1930), además por sus fácilmente identificables ambivalencias surrealistas¹⁰⁸. Puede, por lo tanto, afirmarse que la nada despreciable presencia de Lipchitz en *Minotaure* avala un aprecio hacia su obra que, al menos en los años 30, rebasa amplia y definitivamente el territorio del “modernismo” en que el escultor se mantuvo firme hasta la aparición de los transparentes en 1925, justamente el tipo de obra por la que se decide Tériade para representar su trabajo en este artículo.



Página publicitaria anunciando la exposición de Jacques Lipchitz en Galerie de la Renaissance el año 1930. Aparecida en *Cahiers d'Art*.

Comentario a la exposición en La Renaissance. Es, sin embargo, en *Cahiers d'Art* donde se presenta y analiza verdaderamente el arte de Lipchitz. Detuvimos el recorrido por esta revista, comenzado con André Salmon y Christian Zervos, para introducir la obra poscubista del escultor a través de los medios del surrealismo. Situados ya en la antesala de los años 30, con una crítica que, como los artistas, se hace eco de parte de los intereses preconizados por el surrealismo y, en todo caso, renuncia a las rigideces de los sistemas racionalistas, pueden documentarse varios artículos monográficos sobre Lipchitz aparecidos aún en *Cahiers d'Art*. En 1928 Vicente Huidobro le dedica un artículo literario que se va a comentar después. En 1930 y con ocasión de la exposición en la Galerie La Renaissance (junio de 1930), la segunda exposición personal del escultor en París tras la que tuvo lugar en L'Effort Moderne una década antes, E. Tériade le dedica un gran artículo ampliamente ilustrado, sobre todo con obra reciente entre la que destaca la presencia nuevamente de *Le couple*, así denominada en esta ocasión, y, sobre todo de varios “transparentes” producidos

entre 1928 y 1930 que se ponen en relación muy oportunamente con una obra de juventud *Femme au serpent* o *Charmeuse de serpent* (1913). En “*Sobre la reciente exposición de Jacques Lipchitz*” (1930) Tériade, con un planteamiento crítico respecto al discurrir de la obra de Lipchitz, amplio y de ideas claras, afirma en primer lugar la variedad de la obra del escultor como una manifestación de su unidad y profunda coherencia, no en la aleatoriedad estilística sino en la orientación de sus búsquedas, y trae ya en las primeras líneas, un motivo recurrente característico del artículo y en general del pensamiento del autor: el rechazo del cálculo y los sistemas: “*Esta aparente diversidad es, muy al contrario, la mejor garantía de una verdadera unidad obtenida sin cálculo, sin premeditación, sin artificios, únicamente por la fatalidad de las correspondencias plásticas y por la presencia constante de una misma personalidad actuando con sus riesgos y peligros en un ámbito de absoluta libertad.*”¹⁰⁹

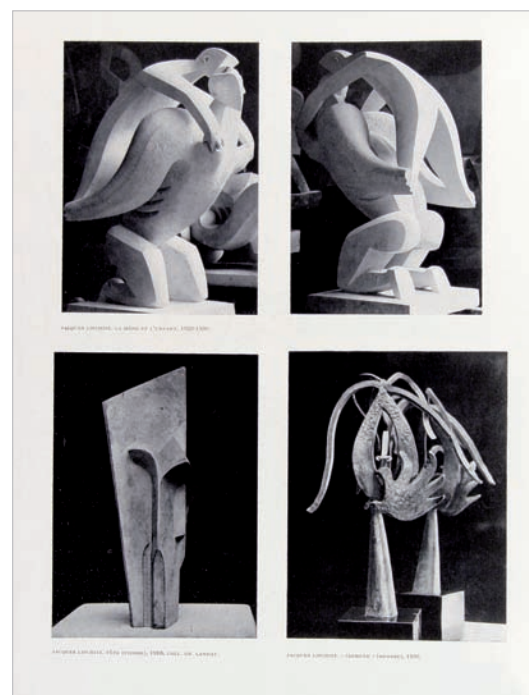
El encuadre cubista al que se asocia generalmente al escultor no acoge los intereses que realmente orientan su obra. Según Tériade, aunque fundamental y necesaria en su desarrollo, esa etapa se ve superada

108 Emile Tériade: *Aspects actuels de l'expression plastique*; *Minotaure* n° 5 junio 1934, pp. 33-48, 42 ilustr y 1 HT, (Reproducciones de pinturas, esculturas y dibujos de: Balthus 1, Beaudin 2, Borès 1, Braque 1, Brauner 1, Dali 4, Ernst 4, Gargallo 4, Giacometti 2, Hui, Klee 1, Laurens 4, Lipchitz 4, Magritte 1, Manès 1, Miro 1, Picasso 2, Rattner 1, Roger 1, Roux 1, Tanguy 5) Página dedicada a Lipchitz p. 48

109 Emile Tériade: *À propos de la récente exposition de Jacques Lipchitz*; *Cahiers d'Art* n° 5 1930, pp. 259-265, 11 ilustr., p. 259

en el presente, un presente donde se manifiestan ya decididamente tendencias que pueden constatar en obra de juventud e incluso, dice Tériade, en momentos concretos de su escultura ya influida por el cubismo. El papel que ocupó Lipchitz como “constructor” y maestro del cubismo, papel avalado desde *L'Esprit Nouveau* durante la primera mitad de los años 20, es admitido y valorado por el crítico, pero relativizado como *disciplina necesaria y orden a poseer* que finalmente habría de servir a otros fines mucho más personales y subjetivos. Refiriéndose a cómo la obra de 1913 titulada en este artículo *Charmeuse de serpent*, preconizaba a las claras la etapa, comenzada en 1925, de obras calificadas ya por el crítico como “transparentes”, afirma: “*El cubismo interrumpió provisionalmente la realización de esta primera aspiración. Pero tan pronto como el escultor encontró el medio de liberarse de todo lo que no era para él en el fondo y a pesar de sus brillantes resultados, sino una disciplina necesaria y un orden a poseer, su verdadera naturaleza reapareció de un golpe, tan fogosamente que sus actuales medios para dominarla son poderosos, tan libremente lírica que el sentimiento del orden es ahora natural en él.*”¹¹⁰ Lipchitz deviene con estas obras que Waldemar George llamaba de “Clair-voie” de enrejado, un “fauve”; fauve, en el sentido de sacudirse de encima vías e ideales estéticos o soluciones formales preestablecidas. Con su recobrada libertad de acción da rienda suelta a pulsiones personales en una actitud que coincide con la los artistas de las generaciones jóvenes sujetos únicamente a poéticas personales, no obstante, esta libertad encuentra un cauce y queda asegurada en Lipchitz gracias a su interiorización de la disciplina cubista, del orden. “*Así este destello “fauve” en Lipchitz no se pone en marcha con gestos inútiles, sino que es, al contrario, canalizado inmediatamente hacia la creación de obras perfectas y libres.*”¹¹¹

El papel del cubismo, que otros autores como el mismo Zervos consideran crucial y un cimiento sobre el que necesariamente tiene que asentarse el arte contemporáneo, queda en este texto de Tériade en entredicho. Sin negar por completo su utilidad, se resalta como en ninguna otra ocasión, su papel instrumental sino escolástico y uniformizador, su negación de la libertad expresiva; en el caso de Lipchitz, se destaca la necesidad de liberarse de su influencia como condición para ser él mismo, algo que logra precisamente con los “transparentes” y la obra posterior. Para ilustrar que el arte moderno tiene otras fuentes donde beber, insiste en la más negada por los “constructores” que justamente en ese momento es citada por Lipchitz: “*Fue en ese mismo momento cuando descubre la grandeza exaltante, heroica de Rodin, cuya obra fue en gran parte condenada por toda una generación de constructores que no percibían sino escultura diluida, donde Lipchitz reconoce hoy la misma aspiración que le arrastra hasta*



110 Ibídem, p. 262

111 Ibídem, p. 262

los límites humanos de su arte y que fuerza en adelante su mano de plástico a crear formas transparentes y móviles.”¹¹² La crítica al cubismo se consuma muy significativamente en esta reivindicación de Rodin que, recordemos, representó para toda la modernidad, también la de tono más tradicional, de buena parte de la década de los 20, todo aquello que se tenía por antimoderno –romántico, barroco, impresionista, etc.- y se quería superar.

Teniendo la exposición un carácter antológico, el comentario de Tériade, así como las imágenes elegidas, se centran, sin embargo, en los desmaterializados bronce “transparentes” cuya carga de virtualidad se transfiere a otras obras más masivas como *Le couple* (1928-1929) o *Femme couchée et guitare* (1928) donde se obvian sus evidentes subsistencias cubistas para efectuar una lectura en términos lineales y rítmicos. Así el crítico se sirve del comentario a una obra que anuncia los “transparentes” *Instrumente de musique* (1925) para ilustrar el cambio fundamental en la orientación de “las investigaciones capitales y contrastadas de Lipchitz; el período constructivo que iba a dejar, la búsqueda de la transparencia que iba a emprender.”, y hace al propio escultor portavoz de estos intereses de desmaterialización: “Yo siempre quise, dice, aligerar la escultura y sustraerla al reproche que le hizo Da Vinci de ser un arte de obrero”. Tériade describe en qué consiste esta escultura aérea y materialmente transfigurada, libre finalmente, parece sugerir, del último bastión de la tradición estatuaría: la transcripción real del volumen, en definitiva el bulto redondo: “En las obras recientes de Jacques Lipchitz, particularmente las creadas desde 1928, el cuerpo de la escultura es reducido a sus líneas constitutivas, a sus ejes, donde el juego dinámico y la justeza de los movimientos y los hallazgos remplazan la confianza tranquila que inspiran los volúmenes reales. La estructura despojada de todo elemento superfluo, es decir de todo lo que servía para sostener los volúmenes, va a jugar ella misma el papel esencial, se hará flexible a voluntad y retendrá la luz en esas líneas tan adecuadamente como las bellas superficies desaparecidas.”¹¹³

Esto desde el punto de vista puramente escultórico. Desde un punto de vista más genéricamente artístico y creativo, Lipchitz actuaría según Tériade, como otros artistas contemporáneos, entre los cuales hay que pensar que muchos próximos al gusto surrealista, que, al contrario que los cubistas, “(...) parten de la idea plástica que les viene de manera completamente natural y en primera instancia, para acceder a una realidad lírica, exaltada por la memoria, multiplicada por la magia misteriosa de un arte en su pureza.”, algo que entre otras cosas abre la posibilidad de volver a dar importancia al motivo; Lipchitz que pocos años antes mantenía la convención del motivo-disculpa con personajes de la Comedia del Arte, con bodegones, instrumentos de música o mujeres reclinadas, representa ahora una cópula y prepara estatuas basadas en motivos bíblicos. Entonces, para concluir, se pregunta y se contesta Tériade: “¿Se trata de un soplo romántico, un retorno hacia el barroco, una llamada de tal época o de tal estilo desaparecido? / No, Jacques Lipchitz es un artista que no calcula sus gestos, ni lo que hace ni lo que va a hacer. ¿Sabe él mismo qué va a hacer?”¹¹⁴

Lipchitz el alquimista. Como indicamos, en 1928, algo antes que el texto de E. Tériade que acabamos de conocer, apareció también en *Cahiers d'Art* un artículo ilustrado debido a Vicente Huidobro, texto, como es comprensible, de marcado tono literario y completamente ajeno a análisis críticos. El poeta chileno y destacado protagonista de los ambientes avanzados parisinos, muestra su fascinación por la obra del escultor acudiendo a toda suerte de imágenes y metáforas de un barroquismo deudor del modernismo literario, pero a través de ellas acierta a desvelar aspectos en cierto modo coincidentes con la desmaterialización destacada más tarde por Tériade: “Sus dedos abren y cierran las puertas de la luz. / Sus dedos que tejen más hábiles que arañas. ¡Cuidado! Es demasiado tarde... / Estás prisionero en su jaula, te tiene atrapado. En vano, saltas como un leopardo, sus redes son sólidas. Déjate encantar, es mejor, créeme, el pájaro va a empezar a cantar y la jaula se convertirá en una gruta encantada. / Serás otro hombre cuando salgas,

112 Ibidem, p. 263

113 Ibidem, p. 263

114 Ibidem, p. 263

*comprendrás realmente los misterios. Es una máquina de rehacer hombres.*¹¹⁵ Nuevamente la descripción de los transparentes -una obra que como vemos fascinó a la crítica y es fundamental para comprender muchos desarrollos de la escultura contemporánea-, descripción que se lleva a cabo aquí mediante la imagen de la luz y de la jaula, la luz como materia sometida a los caprichos de los artefactos-jaulas imaginados por el escultor; pero también, en el texto de Huidobro, la dimensión mágica y mítica de un escultor que conoce los *misterios* -y en esto se adelanta a la interpretación que bajo la omnipresencia del surrealismo en los primeros años 30 o simplemente de una crítica menos preocupada por los dispositivos

formales del arte, se hará de la obra liberada, como decía Tériade, de Lipchitz. “*Y el hombre se puso a trabajar. Al cabo de un rato una aureola rodeaba su frente, dos alas diminutas nacían de sus hombros y empezaban a crecer rápidamente. Sus ojos se desbordaban como torrentes. Tenía cuatro metros de altura. / Era magnífico ver, cómo sus dedos cosmogónicos cogían calor, cogían luz y la arrojaba como conjuros sobre el barro, que empezaba a cantar mejor que el mejor gramófono. / Sus dedos siempre en alta frecuencia dejan escapar minúsculas chispas. / (...) / Eres el carcelero de la luz y de la magia, Jacques Lipchitz, el escultor del siglo XX.*”¹¹⁶ Aunque tal vez algo chocante en la expresión, el texto de Huidobro y su exaltación de la alquimia -de la capacidad alquímica y mágica del escultor que es capaz de servirse de la materia para capturar emociones espirituales y virtualidades lumínicas y espaciales-, supone una interpretación no formalista de la obra de Lipchitz opuesta en cualquier caso a la querida por Zervos, Waldemar George, Dermée y en menor medida Salmon, es decir a la de una crítica marcada por el mito “modernista” de la forma y la autonomía lingüística, y en esto anuncia el estilo y orientación crítica del siguiente artículo monográfico dedicado por *Cahiers d'Art* a Lipchitz. Se trata de “*Jacques Lipchitz o la Historia natural mágica*” (1932), debido a Pierre Guéguen, un crítico que va a adquirir gran relevancia en la revista, particularmente en el campo de la escultura.

Historia natural mágica. Bajo el frontispicio de una hermosa fotografía¹¹⁷ de *Femme couchée à la guitare* (1928) recortada sobre el paisaje, Guéguen comienza su artículo con un relato fantástico sobre una supuesta infancia “mágica” del *niño Lipchitz* que habría conocido desde siempre el poder de las fuerzas de la naturaleza y el misterio en las que actualmente se muestra maestro: “*Ha experimentado la presencia de las entidades errantes, el flujo y el reflujo de las fuerzas misteriosas. Tal vez tuvo alguna abuela que conocía las hierbas, componía filtros, combinaba el incienso varonil con el corazoncillo y se ponía en contacto, mediante algún rito, con los espíritus de*



Jacques Lipchitz. Páginas del artículo de Pierre Guéguen en *Cahiers d'Art* 1932, Ref. en nota 118. a) *Femme couchée et guitare*, 1928; b) *Mère et enfant*, 1929-1930.

115 Vicente Huidobro: *Jacques Lipchitz*, *Cahiers d'Art* nº 4 1928, pp. 153-157

116 *Ibidem*.

117 Los créditos fotográficos no se aportan prácticamente nunca. Solo podemos decir que muchas de las excelentes imágenes que ilustran los artículos que estamos comentando se siguen publicando en estudios y catálogos, y que en estos medios casi todas se identifican como pertenecientes a los fondos Marc Vaux.



Jacques Lipchitz: modelo en yeso de *Figure* 1926-1930 en *Cahiers d'Art* 1935, Ref. en nota 128, p. 67.

*las plantas y de los animales, de las aves sobre todo, vergas volantes, que son nuestros sueños encarnados. / Esta abuela existió realmente y estuvo muy comprometida en estos torbellinos. ¡Lipchitz el incrédulo, me llegó a confiar que portaba el nombre pesado y ligero de Animal-Ave!*¹¹⁸ Con tan literarias imágenes que en cualquier caso asocian desde el primer momento al escultor con pulsiones misteriosas y míticas ajenas a la lógica racionalista, Guéguen introduce exactamente como ya hiciera Tériade, un Lipchitz previo a su etapa cubista que siempre aflora y se manifiesta al margen de escuelas o períodos estilísticos del artista. Así lo indica, muy adornadamente, en gran parte del texto que dedica a repasar todos esos momentos pero no desde análisis formales, sino indagando las apariciones en ellos de lo que, siguiendo con la infancia de Lipchitz, llama las apariciones del *Animal-Ave*, del espíritu de su *abuela*. En todos esos momentos puede rastrearse esa pulsión mágica y un primitivismo que el crítico entiende más como coincidencia que como influencia: “*Aquí, me veo obligado a decir las dos palabras tabú: Arte Negro. Verdaderamente, creo mucho más en la coincidencia*

que en la influencia; pero una coincidencia que se hace en seguida mucho más que influencia: comunión y renacimiento. ¡Los Nuevos Negros que coleccionan a los viejos cubistas Negros!”¹¹⁹

De hecho, Guéguen no marca con la nitidez que Tériade el corte entre la obra cubista y la hecha desde 1925, se limita a identificar las diferencias morfológicas entre la masa asociada a las obras cubistas pensadas para piedra y las posteriores obras preferentemente para bronce; la importancia otorgada por Tériade a la transparencia y la desmaterialización no existe en este texto donde ni tan siquiera aparece el término “transparente” para designar este tipo de obras; a la obra más reciente sí le otorga, sin embargo, una mayor consciencia de su propia dimensión mágica: “*Tal vez él mismo no supiera cual era el fondo de esa magia que obraban, algunos años antes, sus xoana cubistas. Ahora este fondo aparece como netamente, brutalmente carnal, ya se trate de la Joie de Vivre (1927) de las dos Couples (1928-29), de la Mère et Enfant de 1929-30 y de la de 1931-32.*”¹²⁰

Como estamos pudiendo comprobar este es el texto entre los aquí vistos, donde se da más importancia a una lectura en términos primitivistas de la obra del escultor, lectura que se reviste de un curioso alo totémico en su constante uso de imágenes animalistas para describir las esculturas. Se trata de un primitivismo de actitud y sentido no de forma, cuando el autor aproxima las formas lipchianas al mundo animal no pretende hablar de morfología sino de manifestación de la naturaleza animal del ser humano, animal en el sentido de perteneciente al mundo natural, naturaleza pura y cósmica en su indiferenciación pre-racional. De imágenes animales se sirve efectivamente, para describir las apariencias y connotaciones temáticas de las obras que acaba de nombrar en la anterior cita: “*Cada uno de estos temas es simplificado, simbolizado, hasta remitir toda su particularidad humana y no dejar ver, patético y cínico a la vez, sino su esplendor animal. Impulsado por su genio mágico, Lipchitz ha remontado del humano a la especie, de la*

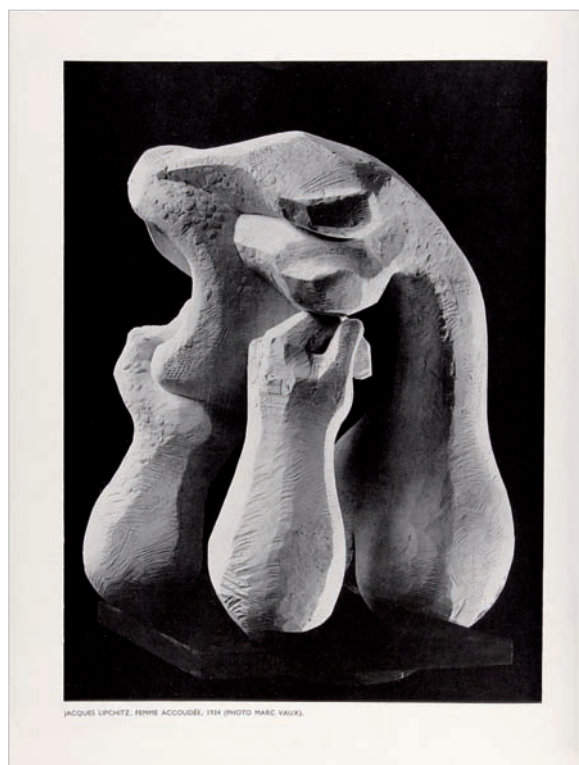
118 Pierre Guéguen: *Jacques Lipchitz ou l'histoire naturelle magique*; *Cahiers d'Art* n° 6/7 1932, pp. 252-258, 10 ilustr., 1 foto, p. 253

119 *Ibidem*, p. 254

120 *Ibidem*, p. 258

psicología lírica a la biología. Ha creado una historia natural épica. El hombre de la Joie de Vivre estrecha una especie de serpiente hembra; las dos Couples (referencia a Le Couple) constituyen la famosa “bestia de dos espaldas” pero con mandíbulas comunes, y la Mère arrodillada, el torso adelantado, los brazos como alerones, parece un ave extraña y poderosa duramente picoteada por la pequeña foca del Enfant.”¹²¹

De este modo, el recorrido crítico por la obra del Lipchitz anterior a sus producciones monumentales y alegóricas de los años 30, culmina su andadura iniciada con Paul Dermée y la inclusión de su obra entre los intereses “modernistas” del espíritu nuevo, con una consideración diametralmente opuesta a la de aquel constructor del racionalismo escultórico que se quiso que fuera. Con el paso de los años, se valoró cada vez más en su obra lo que antes se consideraron meros episodios que debían conducir al equilibrio cubista, y se vio en ellos una temprana pulsión hacia sensibilidades que a partir de 1925 se imponen en la obra del escultor. Tal proceso coincide, precisamente, con la época de negación de las sistematizaciones formales pos-vanguardistas que son sustituidas en tantos artistas por la asimilación, ciertamente de sentido muy variado y diverso, pero asimilación al fin, de las libertades poéticas y de las contaminaciones surgidas del surrealismo. Guéguen expresa bien este proceso en la parte final de su texto: “*De todas estas obras se desprende una impresión misteriosa de vida elemental, como retenida por los talones, por encima de lo humano. / Talones posiblemente no todos de la terrible abuela, sino también del cubismo tiránico al cual Lipchitz sabe que debe mucho, pero que ya no es suficiente para él. En ambos casos se trata, por otra parte, ciertamente de talones mágicos.*”¹²²



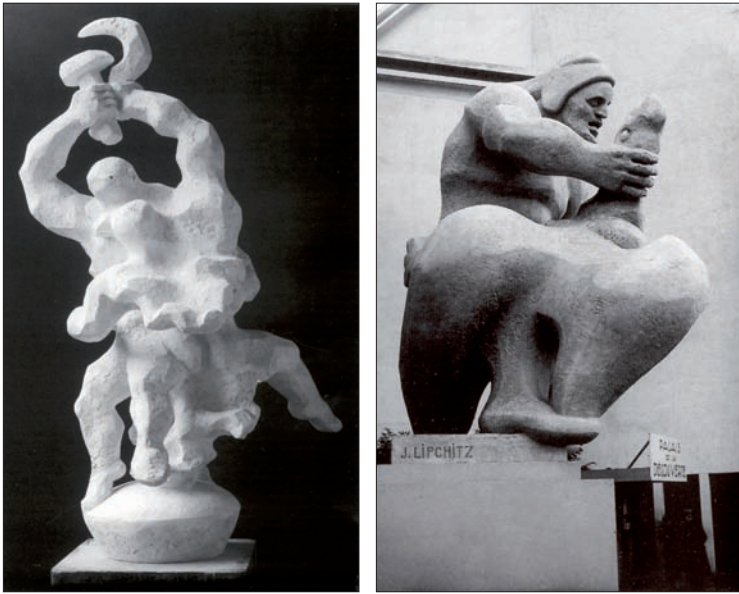
Jacques Lipchitz: modelo en yeso de *Femme accoudée*, 1934, en Cahiers d'Art 1935, Ref. en nota 128, p. 74.

Inquietud social y culminación estilística. Le queda aún una larga carrera al escultor estilísticamente caracterizada desde los primeros años treinta por una decidida tendencia a la forma barroca y sinuosa donde las últimas reminiscencias visuales del cubismo desaparecen definitivamente a favor de una marcada organicidad en el tratamiento del motivo figurativo, que deviene bien reconocible e incluso naturalista en fragmentos, y de un dinamismo emotivo opuesto a la estática fijeza de antaño. El nuevo interés del artista por los temas tratados y la narrativa, contribuye igualmente a este cauce barroco acentuando una lectura más emocional y conmovida que formal de sus nuevas iconografías que ahora son asuntos bíblicos, mitológicos o alegóricos. También por la intención declaradamente monumental e incluso social de esta obra madura que en la década de los 30 culmina, al menos desde el punto de vista público, con la gran estatua que le fue encargada para la Exposición de 1937.

Jacques Lipchitz, uno de tantísimos rusos hebreos de la Escuela de París, participó activamente en los debates políticos de la década de los fascismos y reaccionó de inmediato y abiertamente a la toma del poder hitleriana con una alegoría bíblica, *David et Goliath* del mismo año 1933, poco más tarde, en 1934 propone al gobierno de la URSS un proyecto monumental *Joie de vivre dans un monde nouveau*, grupo inspirado en su obra de 1927 *Joie de vivre* pero del movido estilo de estos años, que, aunque culminado por la hoz y el martillo, no pasó del estado de modelo debido a los filtros del realismo oficial ya impuesto

121 Ibídem, p. 258

122 Ibídem, p. 258



Jacques Lipchitz. a) Proyecto para *Joie de vivre dans un monde nouveau*, 1934; b) *Prométhée étranglant le vautour* en la Exposición de 1937.

en la URSS. El citado encargo de la Exposición Internacional de 1937 consistía en una gran estatua monumental de nueve metros de altura destinada a ser instalada en la escalinata que daba acceso al Palais de la Découverte, el tema del encargo era “*El espíritu de descubrimiento*”. Lipchitz responde con un motivo en el trabajaba desde 1931, el mito de Prometeo, al que desde el ascenso de Hitler dio un sentido de lucha entre el bien y el mal y que en esta ocasión deviene en lucha entre el oscurantismo y el afán de conocimiento, la cultura y la educación, “l’esprit de la découverte”. Prometeo, tocado con el gorro frigio republicano, estrangula al buitres; el propio Lipchitz afirma

que su representación alude a “*una forma de progreso humano, que (...) incluye el ideal democrático. Así en cierto modo se trata de una escultura política, una propaganda para la democracia*”¹²³

Prométhée étranglant le vautour fue uno de los escasísimos encargos de escultura de figuración no realista de la Exposición de 1937 y, efectivamente, no gustó. Louis Hautecoeur, el célebre historiador y conservador de arte, a la sazón director de los *Trabajos de Arte de la Exposición*, halló la obra inconveniente -“*el carácter de esta obra no parece convenir al emplazamiento previsto*”¹²⁴, afirmaba- y fue desplazada a una zona discreta de los jardines aunque era evidente que su realización provisional en escayola no aceptaba la intemperie. Según Armand-Henry Amann, posteriormente fue destruida por un acto de vandalismo¹²⁵; según Pascal Ory en su “*El caso Lipchitz o Prometeo fracasado*”¹²⁶ el asunto fue bastante más complejo y doloso. La intención política de la pieza que clama contra la tiranía debió, según Ory, ser percibida desde el primer momento por sus adversarios, que promovieron una campaña de prensa contra la obra cuyo resultado sería la destrucción de la estatua en 1938; estatua, por otra parte, significativamente tenida siempre por efímera, pues contra lo que fue norma en la exposición, a juzgar por las numerosísimas estatuas fundidas en bronce que poblaron todos sus espacios y edificios, esta, debida sin embargo a quien ya era una celebridad internacional del arte moderno, nunca fue fundida. Se trata de un episodio revelador, casi simbólico, de la consideración que los artistas modernos surgidos de las vanguardias podían esperar del enrarecido ambiente del segundo lustro de la década de los años 30 y concretamente de los estamentos oficiales.

Este episodio previo al final de la etapa europea de Lipchitz, que se instalará en los Estados Unidos en 1941, ilustra bien el enorme giro dado por los intereses vitales y artísticos del artista durante los años 30, Lipchitz ya no es el escultor cubista establecido por la crítica sino un artista que supo en todo momento estar atento a la época y adelantar poéticas formales ampliamente utilizadas tras la Segunda guerra mundial. El documento que mejor da fe de este rápido recorrido efectuado por el escultor durante los primeros años de esa década, es el conjunto de estupendas imágenes de sus obras presentes en el fascículo 1-4 de 1935 de

123 AA.VV. *Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou*, (Cat. de exposición Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, p. 51

124 Armand-Henry Amann: *L'Exposition de 1937*, <http://www.sculpture1940.com/docs/amann.htm>

125 Ibidem.

126 AA.VV. *Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou*, (Cat. de exposición Musée des beaux-arts de Nancy); Ed. du Centre Pompidou, París 2004, notas p. 51

Cahiers d'Art que recoge las respuestas a la encuesta propuesta por Christian Zervos, “Encuesta sobre el arte de hoy”, algunos de cuyos textos fueron ya comentados¹²⁷ Las imágenes de obras de Lipchitz, como las de otros artistas, particularmente Laurens, se distribuyen sin relación directa con los textos; aunque el escultor contribuye con uno mediante su respuesta a las preguntas del director de la revista. Su secuencia comienza con la que probablemente sea la obra de aspecto más explícitamente primitivista del escultor *Figure* (1926-1930), en ella se resumen muchas búsquedas de sus anteriores períodos desde las arquitecturas abstractas de 1915 y 1916 hasta los transparentes, incluyendo ciertamente, los recursos del cubismo. El estatismo hipnótico de esta auténtica columna totémica contrasta con el lirismo y la ligereza paisajística de la imagen que en este recorrido cronológico propone la revista a continuación, *Le Chant des Voyelles* (1931-1932) -que fue más arriba brevemente comentada como colaboración con los arquitectos. Los recursos puestos en marcha con los transparentes están contenidos en esta estatua monumental al tiempo que aparece una nueva forma de concebir la masa en función de los vacíos y también la asociación de partes decididamente abstractas con elementos literalmente figurativos que tanta importancia tendrá en la tensión barroca de su obra posterior y en la de tantos escultores posteriores a 1945. Las cuatro obras que se ofrecen a continuación ya responden plenamente y en todos los aspectos a la poética madura del escultor, al citado barroquismo temático y formal. *La lutte de Jacob avec l'Ange* (1932) es ya una obra plena en esa dirección donde la distorsión formal es poderosa en sus ritmos curvos y se acentúa con el tratamiento fuertemente texturado, a modo de plumaje, de la superficie. Si en esa obra la representación figurativa se mantenía aún dentro del notable grado de abstracción que caracterizó la obra del segundo lustro de los años 20, la imagen siguiente, *L'Étreinte* (1934) añade, además, un alto grado de figuración en las formas anatómicas. Al igual que *Tête* (1933) y *Femme accoudée* (1934), las imágenes que a toda página cada una, cierran la presencia de Lipchitz en la *Enquête* de Zervos, y en las que manos y antebrazos se construyen de forma naturalista frente a la acentuada abstracción del resto en un recurso plástico que recuerda la escayolas que Picasso realiza en Boisgeloup por la misma época. Esta búsqueda de un lenguaje muy libre, altamente personal y expresivo, al tiempo que cada vez menos especulativo y experimental, produce de hecho una estatuaria de tono monumental y de expresión directa y muy comunicativa, una estatuaria a la que podían acercarse las gentes, no las autoridades de la política o de la crítica, contaminadas por las ideologías nacionalistas y totalitarias, pero sí, quisiera el artista, las multitudes: “*Sí, sostengo por mi parte que la escultura, siendo esencialmente un arte de masas, debe ser concebida y ejecutada en ese sentimiento. La gran escultura de todos los tiempos fue un arte donde todo el mundo hallaba su parte. Pero si el artista piensa en las gentes, estas deben pensar en el artista; es bajo la condición de esta penetración recíproca como el arte puede ser grande.*”¹²⁸



ANATOLE JAKOVSKI

Qu'est-ce donc que la forme ?
La forme d'une œuvre d'art est un équilibre instable d'un ensemble. C'est tout ce que l'artiste dialogue de la forme et du contenu qui fait une œuvre d'art et qui la distingue de la matière morte. Un œuf, par exemple, forme pure, un bloc, un objet quel qu'il soit, est une forme, mais elle n'est que la forme pour l'homme pour lui-même et non pas pour lui-même. La forme d'une œuvre d'art est un équilibre instable d'un ensemble. C'est tout ce que l'artiste dialogue de la forme et du contenu qui fait une œuvre d'art et qui la distingue de la matière morte. Un œuf, par exemple, forme pure, un bloc, un objet quel qu'il soit, est une forme, mais elle n'est que la forme pour l'homme pour lui-même et non pas pour lui-même.



HERBERT READ

works of art have an obvious function in practical life. The great artist will always tend to "transmute" his form, "care on nature", "have the job" is work for human liberation.

The conditions of practical life give the artist his narrowest program, the rest is politics.

Never return to the past, the problem is always without precedent.

Never give up ground gained, always advance from one position to next as it is gained leaving others behind of the second rank, outposts of all kinds of candidates.

Let recent is measured, not by a new machine spirit, but by machine conditions which deny the artist a social function. Make the artist a link in the production and distribution of the necessities of life, and then he will quickly lose his soul. It is the distant spirit in art, a form of capitalism and the system of patronage which is the cause of all the malices of contemporary art.

Jacques Lipchitz. Páginas de *Enquête*, *Cahiers* 1935, Ref. en nota 128. a) *L'Étreinte*, 1934 y la respuesta de Anatole Jakovski; b) *La lutte de Jacob avec l'Ange*, 1932 y respuesta de Herbert Read.

¹²⁷ Los aspectos más generales de este fascículo de *Cahiers d'Art*, es decir aquellos que ilustraban los temores del propio Christian Zervos sobre la situación del arte presente, fueron comentados en el Capítulo 3; *Cahiers d'Art: Lo contemporáneo por lo moderno*.

¹²⁸ C. Zervos: *Enquête* Respuesta de Jacques Lipchitz; *Cahiers d'Art* nº 1-4 1935, p. 68, 6 ilustr.: pp. 67, 69, 70, 71, 73, 74

8. III. HENRI LAURENS

CAPITULO 8. Los escultores del cubismo.

8. III. HENRI LAURENS

8. III.1. Entre la experimentación constructiva y el clasicismo.

La modernidad y la gracia.- Precavidamente, hacia el cubismo.; Período de posguerra en las revistas.; *Laurens* de Raynal.; La gracia recuperada.; Otras apariciones en *L'Esprit Nouveau*.

Clasicismo vs. Construcciones, preferencias de la crítica.- Representante de la escultura moderna francesa.; Laurens según Tériade.; Iluminación del cubismo; momento primigenio.; *Las 'construcciones' de Laurens*.; En Documents.

8. III.2. El libre discurrir de la forma

Del tono clásico al biomorfismo.- Laurens entre 1925 y 1940.

La escultura ensimismada.- Realidad sensual y abstracción.- Léon Moussinac.; Respuesta de 1935.

8. III.1. Entre la experimentación constructiva y el clasicismo.**La modernidad y la gracia.**

Precavidamente, hacia el cubismo. Se ha comparado a menudo el carácter medido de la obra de Henri Laurens (París 1885 – 1954) con la de su gran amigo y maestro en el cubismo George Braque. Ambos representaron mejor que nadie la vía francesa de la vanguardia cubista, pero si en el caso del pintor y de su medio artístico puede contarse con otros grandes artistas cubistas y franceses para acompañarle, en el del escultor, tras la muerte en 1918 de Raymond Duchamp-Villon, “*La gran esperanza del cubismo*” según Michel Seuphor, Laurens permanece como único gran representante plenamente francés, por pasaporte y por espíritu, no ya de la escuela cubista escultórica sino prácticamente de toda la escultura derivada de las vanguardias producida en la Francia de entreguerras. A pesar de esto y del carácter moderado de su obra, el gran prestigio de que siempre disfrutó entre los medios artísticos no tuvo un correlato económico o un reconocimiento oficial hasta bien entrados los años 30 cuando el Prix Hélène Rubinstein (1935) le rescata de una difícil situación económica -siempre tuvo que realizar trabajos decorativos para vivir- y los encargos para la Exposición de 1937, reconocen en cierto modo su trayectoria profesional.

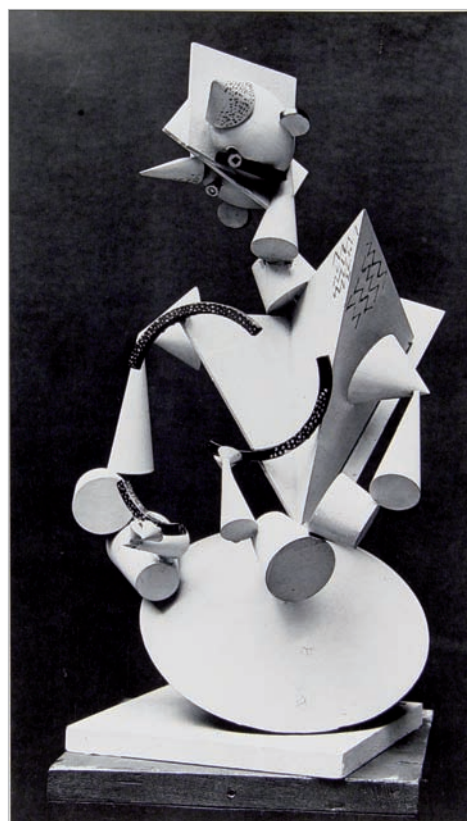


Henri Laurens y Marthe Duverger, su esposa, hacia 1912.

Henri Laurens destruyó la mayor parte de su obra anterior al período cubista. Se sabe, sin embargo, que, como tantos escultores coetáneos, particularmente los de la Bande à Schneeg, sustituyó la enseñanza académica por una carrera independiente tomando a Rodin como primer referente al que pronto

renuncia en favor de síntesis formales. El cubismo se presenta así en él como una solución a intereses intuitivos previamente en una obra que no acababa de cuajar. Pero su encuentro en 1911 con Braque y las teorías del cubismo, que iba a suponer el inicio de una estable amistad y también de la obra de Laurens, no iba a suponer una adhesión rápida ni incondicional. El tránsito a un cubismo propiamente dicho es largo en Laurens y se difiere hasta varios años después, entre 1915 y 1916, cuando pareciera que aplicando una transcripción literal del consejo dado por Cézanne “*Habría que comenzar por estudiar las figuras geométricas, el cono, el cubo, el cilindro, la esfera*”, produjo obras como *Clown*, en sus dos versiones, o *Figure couchée*; pieza hoy conocida, como otras obras protocubistas del escultor, únicamente gracias a fotografías aparecidas en *Cahiers d'Art*, pues muchas de ellas se han perdido o, como decíamos, fueron destruidas por el autor. Su esposa Marthe Duverger, será la cronista de los comienzos artísticos de Laurens, crónicas a las que hay que atender ante la desaparición de las obras. Ella relata como una auténtica epifanía el encuentro del escultor -entonces con 31 años hombre hecho y con responsabilidades familiares- con el cubismo y sus protagonistas: “1911. Rimbaud y Cézanne habían pasado, intentando expresar lo inexpressable, y añadiendo al sujeto un poco de la luz y del espacio que lo rodea, un poco de movimiento y de su vida interior. Braque y Picasso estaban en plena época poética. Un día, después de una charla amistosa más profunda, algunas líneas fueron trazadas sobre la pared del taller: el sentido fue hallado. De ahí nacieron algunas obras destruidas o perdidas: un relieve de un figura, otro con dos cabezas, otras figuras ejecutadas con conos y cilindros yuxtapuestos de madera y hierro.”¹²⁹

Seguramente las charlas entre amigos, exactamente las charlas con Braque, fueron muchas y versaron sobre Cézanne, el propio Laurens se refirió a estos descubrimientos y en general a esa etapa de su vida artística como una “*especie de alucinación*”, su período de “*Iluminación*” lo llamó. Sus decisiones en estos primeros años de entusiasmo experimental permanecen, no obstante, dentro de terreno volumétrico de la tradición escultórica, incluso del temático, con el esquema humano como motivo permanente. El ejemplo directo de transcripción escultórica cubista propuesto por las construcciones en cartón y papel que se cree realizaba Braque hacia 1912, aunque no ha quedado de ellas ninguna constancia visual, y por sus collage; o el dado por las construcciones picassianas que tuvo que conocer antes de 1915, no fue seguido por Laurens que prefirió tallar en madera sólidos geométricos que después ensamblaba con cierta ingenuidad hasta simular una apariencia humana. La desmaterialización y espacialidad de las soluciones picassianas no son todavía del interés de Laurens, que aunque asume un procedimiento hasta cierto punto constructivo -siempre después de haber tallado las partes a ensamblar-, prefiere la corporeidad de los sólidos geométricos, la uniformidad de materiales y la relación dinámica, casi futurista entre las partes de la escultura, anunciando cualidades de su obra más madura.



Henri Laurens: *Clown* 1915, en una imagen de la época.

Estas búsquedas o *Primer período de Iluminación* desarrollado entre 1912 y 1915, dio lugar a una serie de obras, casi todas perdidas, que fueron expuestas en 1913 y 1914 en el Salon des Indépendants. Tras esta larga meditación de cuatro años, tiempo que el escultor tardó en asumir un proceder, el constructivo,

¹²⁹ La subordinación sintáctica es igualmente confusa en el original. Marthe Laurens, citada por Isabelle Monod-Fontaine, *Le cubisme de Laurens*, en el catálogo: Sandor Kuthy (y otros), *Henri Laurens 1885-1954*, Musée des Beaux-arts de Berne, Office du Livre, Friburgo 1985, p. 41

opuesto al de la consideración tradicional de la escultura en que se había educado, parece estar en disposición de asumir un grado más de ruptura e irrumpe su período plenamente cubista, de un cubismo clásico por su equilibrada elegancia. La obra realizada entre 1916 y 1918 asume con más libertad el carácter experimental del cubismo desde todos los puntos de vista. La construcción asume una diversidad de materiales de carácter plano, plancha metálica, tablero de madera, etc. que se ensamblan crean formas y encierran volúmenes con una virtualidad espacial, ahora sí, equivalente y claramente deudora de la propuesta realizada desde los relieves de Picasso. Surge con decisión el diálogo entre hueco y lleno y se asume el color como una objetualización de la escultura perfectamente equiparable a la que el propio escultor realiza en los collage que crea paralelamente. Una manifestación significativa de esta nueva libertad escultórica es el abandono de la figura a favor de los objetos, instrumentos, naturalezas muertas o tal vez rostros pero completamente desprovistos de naturalismo.



Henri Laurens: *Compotier de raisins*, 1918, en *Cahiers d'Art* 1930, Ref. en nota 163

La primera fama de Laurens, se debe a estas *natures mortes* construidas y pintadas, que el primer marchante cubista Daniel-Henry Kahnweiler calificó como “*la delicada flor del cubismo*”. Obras, estas sí conservadas, que provocaron más que en ningún otro caso la admiración y reconocimiento de los tres grandes maestros cubistas, Picasso, Gris y Braque cuando hubo vuelto del frente: Laurens era realmente la más fiel y digna transcripción del cubismo a la escultura; no en vano pueden en ellas rastrearse descubrimientos y virtudes artísticas de los tres artistas citados. Veámoslo. No es posible, como se ha indicado, desvincular estas obras de los relieves de Picasso, todo en ellas los recuerda, incluso la tendencia a la frontalidad; en Laurens, sin embargo, las chapas y colores tienden a crear volúmenes virtuales y situaciones en profundidad que recuperan la tridimensionalidad de los objetos aludidos y reintegrados a través del espacio acotado: “*Es necesario, afirma Laurens, que, en una escultura, los vacíos tengan tanta importancia como los llenos. La*

escultura es antes que nada una toma de posesión del espacio, de un espacio limitado por las formas.”¹³⁰; por el contrario, en Picasso, el relieve parece querer volver de nuevo al plano, dotado eso sí de una nueva, paradójica y conceptual complejidad. Respecto a Braque, la sutileza de sus collage, el respeto a las armonías compositivas y tonales siempre tendentes al equilibrio, encuentran pleno correlato en la elegantes piezas laurensianas de esos años, como, por lo demás, ocurre igualmente con la mesurada y sutil obra de madurez; también, si se quiere, en el extremadamente cuidadoso acabado de sus construcciones. De Gris, la fe en las virtudes del orden y cierta obsesión por controlar todas las determinantes de la obra: “*Cuando una estatua, continúa Laurens, es roja, azul, amarilla, permanece siempre roja, azul, amarilla. Pero una estatua que no está policromada sufre los desplazamientos de la luz y las sombras sobre ella y se modifica sin cesar. Para mí, al policromar, se trata de hacer que la escultura tenga su propia luz.*”¹³¹

130 Laurens citado por Isabelle Monod-Fontaine : *Le cubisme de Laurens*, en el catálogo: Sandor Kuthy (y otros), **Henri Laurens 1885-1954**, Musée des Beaux-arts de Berne, Office du Livre, Friburgo 1985, p. 41

131 *Ibidem*, pp. 47-49

Ya en 1915 Picasso había presentado a Henri Laurens al galerista Léonce Rosenberg que había sustituido a Kahnweiler en la defensa de los artistas cubistas. El marchante expone la obra cubista del escultor en su galería de l'Effort Moderne en 1917 y por segunda vez al año siguiente, cuando la galería suscribe un contrato con el escultor. Laurens se consagra así como uno de los maestros del cubismo justamente cuando su culminación dentro de la estética cubista da rápidamente paso a una reorientación de su obra, perceptible desde 1919 momento en que la técnica constructiva y los materiales planos y heteróclitos dan paso al volumen y los materiales tradicionales, piedra o terracota. El tema humano se recupera igualmente. No supone esto un abandono de la transcripción cubista pero sí, ciertamente, del tono experimental de la obra expuesta en l'Effort Moderne y una recuperación de las “virtudes” escultóricas básicas negadas por la virtualidad de los volúmenes determinados por láminas. El camino diríamos escultural abierto por esta obras, con numerosos bustos aún cubistas en piedra o, por ejemplo, con obras como *Femme accroupie* de 1922, supondrá un alejamiento progresivo de la forma y el análisis cubista que culminará con la década, momento en que suele situarse acertadamente la madurez artística del escultor¹³². Entonces, el clasicismo, siempre tan cerca de los ideales cubistas, se presenta definitivamente como la manifiesta aspiración de las armónicas formas laurensianas dando lugar a algunas de las obras más serenas y representativas de su obra como la versión de *Femme à la draperie* de 1928.



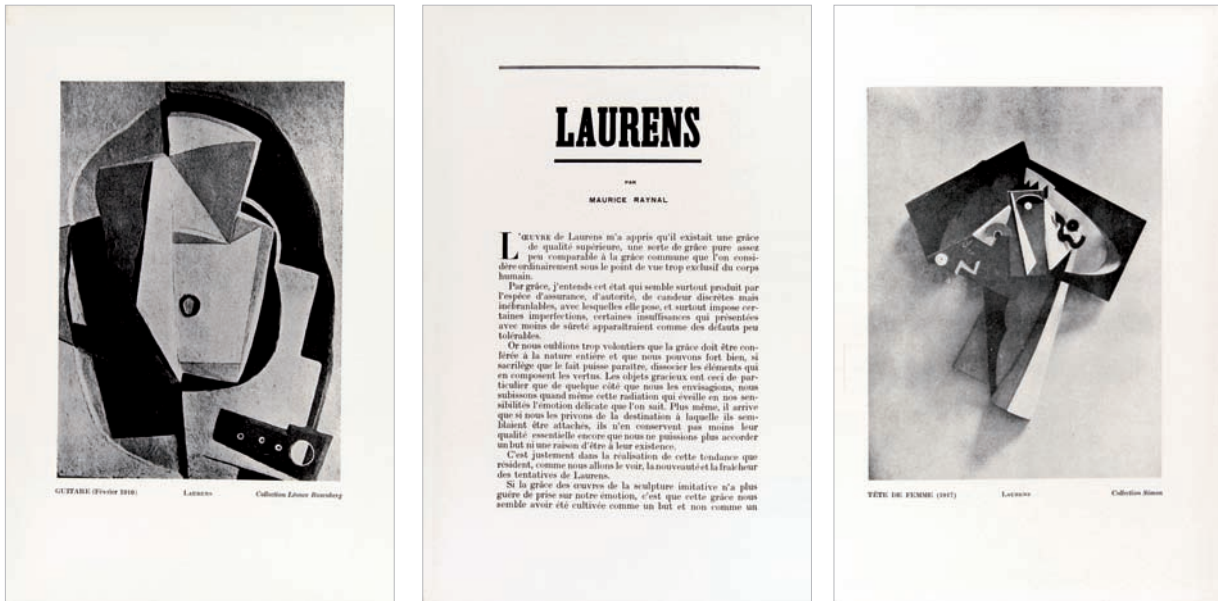
Henri Laurens: *Femme couchée au miroir*, 1922, terracota.

Período de posguerra en las revistas. Queda así situado el momento artístico de Henri Laurens en que hay que fechar las primeras apariciones de su obra en los documentos y época aquí tratados. Laurens será, junto a Lipchitz, el escultor vinculado a las vanguardias más comentado y apreciado por las publicaciones modernas del período de entreguerras. El tratamiento que debe tener en este estudio será por lo tanto extenso aunque no tanto como el que exigió la aún más amplia bibliografía dedicada desde las revistas a Lipchitz. A diferencia de aquel, Laurens no tuvo una excesiva presencia pública en los salones, donde rara vez es citado, y por alguna razón *L'Amour de l'Art* apenas se hace eco de su obra ni le dedica ningún artículo. Esta importante carencia a la que no debió ser ajeno el gusto de Waldemar George, tan aficionado sin embargo a Lipchitz, se contrapesa por el gran interés y respeto con que *Cahiers d'Art* valorará durante todo el período la obra de Henri Laurens.

Aunque *L'Amour de l'Art* no se ocupase de la obra de Laurens, encontramos un importante reflejo de su actividad artística de posguerra a través de *L'Esprit Nouveau* donde aparecen imágenes de su obra y es citado relativamente a menudo, compartiendo con Lipchitz el raro honor de protagonizar uno de los dos únicos artículos sobre escultura contemporánea propuestos por la revista. La primera aparición de Laurens en *L'Esprit Nouveau* es relevante y manifiesta el alto reconocimiento alcanzado por el artista para esas fechas, junio de 1921. Ese año, Léonce Rosenberg organizaba en su galería de l'Effort Moderne una exposición del grupo cubista compuesta por sus fondos de galería pertenecientes a los más prestigiosos artistas cubistas de la primera y segunda generación¹³³, entre ellos estaban, representando a la escultura, Laurens y Csaky -cuyas búsquedas en ese momento eran coincidentes-, Lipchitz tras su exposición de

132 Así lo cree Magdalena M. Moeller en *Ibidem*, p. 97

133 Según *L'Esprit Nouveau*, estaban representados los siguientes artistas: Braque - Csaky - Gleizes - Gris - Hayden - Herbin - Jeanneret - Lagut - Lambert - Laurens - Léger - Mondrian - Metzinger - Ozenfant - Picasso - Sévérini - Surville - Valmier.



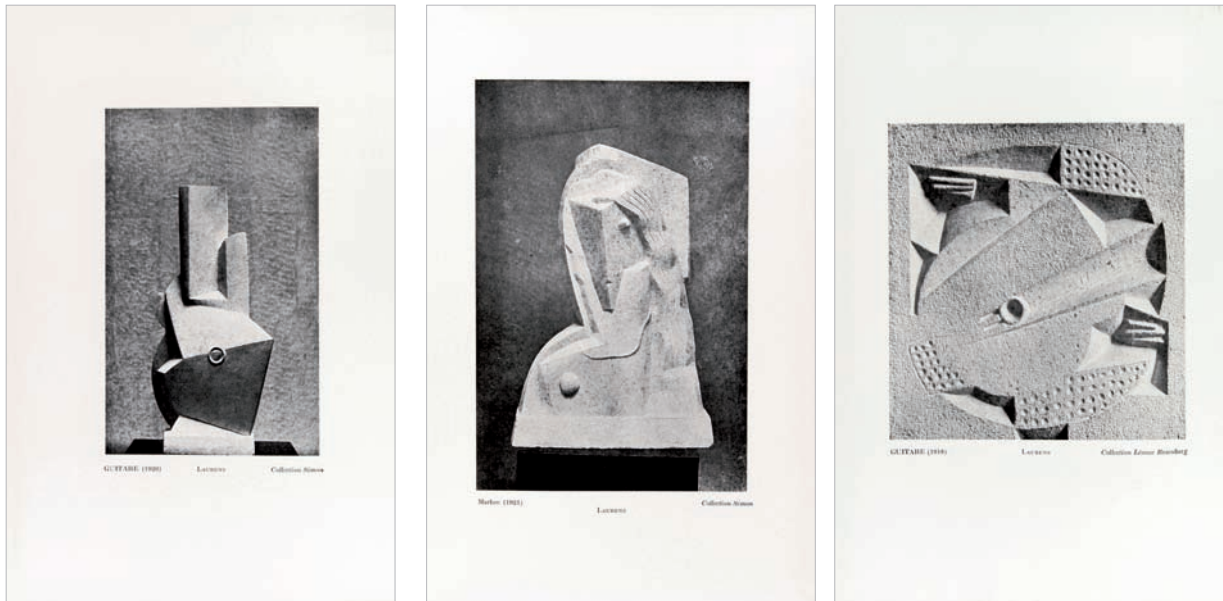
Henri Laurens en el artículo de Maurice Raynal en *L'Esprit Nouveau* 1921, Ref. en nota 137. Algunas de sus páginas: a) Guitare, 1919; b) 1ª página del texto; c) Tête de femme, 1917. Página siguiente: d) Guitare, 1920; e) Marbre, 1921; f) Guitare, 1918.

1920 había roto con el galerista. Waldemar George aprovechó tan adecuada ocasión, pues la exposición adquirió gran relevancia en los ambientes artísticos, para hacer un recorrido y balance del cubismo y sus representantes, haciendo, para empezar, pedagogía acerca de las razones y objetivos de la transcripción cubista del objeto. El artículo “*Un Groupe*”, como ya pudimos apreciar¹³⁴, es donde el crítico expone más extensa y centradamente en las revistas, su interpretación de la estética cubista. Tras alabar expresamente al gran ausente de la exposición, Jacques Lipchitz, y resaltar el valor fundamentalmente abstracto de la interpretación cubista, Waldemar George intenta establecer categorías donde encuadrar la variedad en que se manifiesta en ese momento el cubismo, aludiendo a su mayor o menor apego al reconocimiento figurativo y defendiendo la ausencia de contradicción entre esta apariencia mantenida y los valores abstractos de las obras; estos son los mismos que están plenamente presentes en Poussin o Rafael. En realidad a los artistas que como Herbin o Lambert rayan la desvinculación completa del objeto les califica de artistas ornamentales, lo que permite ver cual es el límite puesto por el crítico al alejamiento del motivo. En esta categorización Laurens junto a Valmier, Severini y Csaky, constituirían un grupo diferenciado aunque no especifica el crítico en qué sentido. Laurens aparece representado en las ilustraciones que acompañan al artículo —compartiendo página con una obra de gran coincidencia estilística debida a Csaky— con un relieve en piedra policromada muy característico de su producción del momento y aún pleno de resonancias cubistas; el crítico hace una breve pero acertada descripción que refleja a la perfección los determinantes plásticos que en ese momento preocupan al escultor: “*El estatuero Laurens trabaja en los límites del bloque, del cual conserva su forma original. Establece sus composiciones, considerando dos o tres ejes, para suprimir las superficies muertas e inexpresivas. A menudo colorea sus esculturas con el fin de ponerlas al amparo de los efectos de iluminación cuyos juegos de sombras pueden llegar a romper su equilibrio.*”¹³⁵ Laurens, como se ve, es ya el estatuero que trabaja sobre el bloque, no el realizador de construcciones cubistas basadas en el desarrollo de superficies y la mezcla de materiales; aunque, paradójicamente, mantiene el color para preservar la gran cualidad de su arte, un equilibrio fijado e imperturbable.

Waldemar George no se volvió a ocupar de Laurens desde *L'Esprit Nouveau*, algo poco significativo dada la limitada dedicación de la revista a artistas concretos. Más significativa o, al menos, extraña es la prácticamente completa ausencia del escultor francés en la revista donde este crítico llegó a tener mayor

134 Este artículo, donde Waldemar George expone su visión del cubismo, fue comentado en el Capítulo 2; *Diversidad de lo moderno y persistencia del cubismo*.

135 Waldemar George: *Un Groupe*; *L'Esprit Nouveau* nº 9 1921, pp.1023-1037, 18 ilustr. p. 1028



ascendencia, *L'Amour de l'Art*; más inexplicable si cabe, cuando los vientos nacionalistas de los que Waldemar George fue uno de los principales abanderados, hubieran justificado la reivindicación de uno de los pocos escultores franceses surgidos de la época vanguardista. Lo cierto es que para este recorrido por la consideración crítica de Laurens en las revistas de entreguerras no se puede contar como en otros casos, con las destacadas contribuciones de Waldemar George ni, en general, con la crítica generada desde *L'Amour de l'Art*.

“Laurens” de Raynal. No pasa, sin embargo un mes desde el comentario de Waldemar George a la exposición de *L'Effort Moderne*, cuando Maurice Raynal, el otro especialista en arte de *L'Esprit Nouveau*, le dedica en la revista del purismo un artículo monográfico al escultor, seguramente uno de los más relevantes por extensión y contenido entre los que han podido ser documentados para este estudio. Raynal que vio surgir las renovaciones vanguardistas anteriores a la guerra, que confraternizó y sostuvo desde su crítica a los maestros del cubismo desde el principio, enfoca, sin embargo, el trabajo de Laurens desde la individualidad de sus propias características al margen de adscripciones de escuela o grupo.

La selección de imágenes propuesta por Raynal para su artículo, es importante y reúne piezas del período más experimental junto a la obra más reciente. Del primero, construcciones cubistas de la etapa vinculada a la galería *L'Effort Moderne* como el conocido relieve *Tête de femme* (1917), o las naturalezas muertas *Verre et Bouteille* (1918) y *Instrument de musique* (1918). Entre la más reciente, varios relieves en terracota o piedra policromada donde, evidentemente, desaparece el procedimiento constructivo pero se mantiene el análisis cubista con un sentido próximo al de Gris. El primero de estos relieves es *Guitare* que abre la serie de imágenes y que está fechado en febrero de 1919, también *Guitare* de 1918, *Instruments de musique sur une table* de 1919 y otro sin identificar pero fechado en 1921 cuyo cliché pudo verse ya en el artículo de Waldemar George, “*Un groupe*”, antes comentado. Quedan por mencionar dos obras que anuncian ya claramente al Laurens de mediados de la década, manifestaciones de un cubismo suavizado e inicio de los ritmos curvos que caracterizarán tantas obras futuras del artista, se trata de sendas tallas en piedra exentas y sin policromar: *Guitare* de 1920 y un busto femenino solo identificado como *Marbre* de 1921, que, efectivamente, anuncia motivos formales y rítmicos que habrán de ser desarrollados durante el resto de la década. Algunas de estas obras, particularmente las más recientes, como las que se acaban de citar, están identificadas como pertenecientes a la *Collection Simon*, es decir al período en que Laurens firma contrato con Kahnweiler, quien a su regreso a París a comienzos de 1920 intenta recuperar su antiguo y relevante papel en el mercado artístico desde su *Galerie Simon*.

La gracia recuperada. El Laurens más comprometido con el cubismo experimental y el que ya indica a las claras su natural moderación y estilo delicado, están por lo tanto presentes en la selección de imágenes. Sin embargo la palabra cubismo no es consignada en el relativamente extenso texto de Raynal, que prefiere aludir a la modernidad de la escultura laurensiana mediante conceptos más actuales y genéricos como *espíritu nuevo* o *plástica pura*¹³⁶.



Henri Laurens: *Instruments de musique sur une table*, 1918, en *L'Esprit Nouveau* 137.

Raynal no parece querer reparar o dar importancia a un hecho muy relevante desde el punto de vista de la progresión del artista, al proceso en que este se halla inmerso justamente en esos momentos de progresivo abandono de la experiencia cubista sustituida ya de forma muy avanzada en algunas de las obras que ilustran el artículo, como el citado busto femenino de 1921, por representaciones humanas orientadas a una recuperación tranquila del volumen y la forma plena. Por el contrario, el centro de la interpretación propuesta por Maurice Raynal del conjunto de la obra de Laurens es la categoría estética más específica del sentimiento clasicista francés, la gracia; esta, por encima de los intereses del momento, definiría al arte del escultor, sean sus construcciones o su nueva producción más volumétrica en piedra o terracota. “La obra de Laurens, escribe Raynal, me ha enseñado que existía una gracia de calidad superior, una suerte de gracia pura muy poco comparable a esa gracia común que se considera ordinariamente bajo el punto de vista demasiado exclusivo del cuerpo humano.”¹³⁷ En la explicación de cómo entiende él y de cómo aplica la categoría “gracia” al arte de Laurens va surgiendo un interesante texto destinado a otorgar un lugar al escultor en el continuo del arte francés, en una tradición que el escultor nunca rompe completamente: “Laurens, al recrear la escultura según su imaginación, no quiere por principio negar toda tradición, ni construir una ciudad totalmente nueva en un desierto. Piensa utilizar los cimientos de la morada en la cual ha sido elevada porque reconoce su solidez.”¹³⁸

La gracia a que se refiere Raynal tiene que ver con cierta frescura que, asociada a la autoridad de la maestría, convierte a la imperfección en virtud pues se presenta al observador con una cercanía y complicidad que la obra pretendidamente perfecta desconoce. El autor lo expresa con claridad y concisión en este fragmento: “Por gracia entiendo ese estado que parece especialmente producido por una especie de seguridad, de autoridad, de candor discretos pero inquebrantables, con los cuales propone, y sobre todo impone, ciertas imperfecciones, ciertas insuficiencias que presentadas con menos seguridad aparecerían como defectos poco tolerables.”¹³⁹ Laurens es una manifestación máxima de esto, pues no comete el error de plantear la obra con la finalidad de crear figuras supuestamente dotadas de gracia, de posturas y sonrisas amables como por lo general hace la escultura basada en la imitación, para él la gracia no es un fin sino un sentimiento que se manifiesta, no en la artificiosa búsqueda de los resultados finales, unitarios y previstos, sino en los pequeños fragmentos, en los guiños discontinuos que un espíritu imbuido naturalmente de elegancia y

136 Algo habitual en su crítica como puede comprobarse en otros artículos aparecidos en esta misma revista, por ejemplo, los dedicados a Gris o Léger en los que la palabra cubismo tampoco aparece.

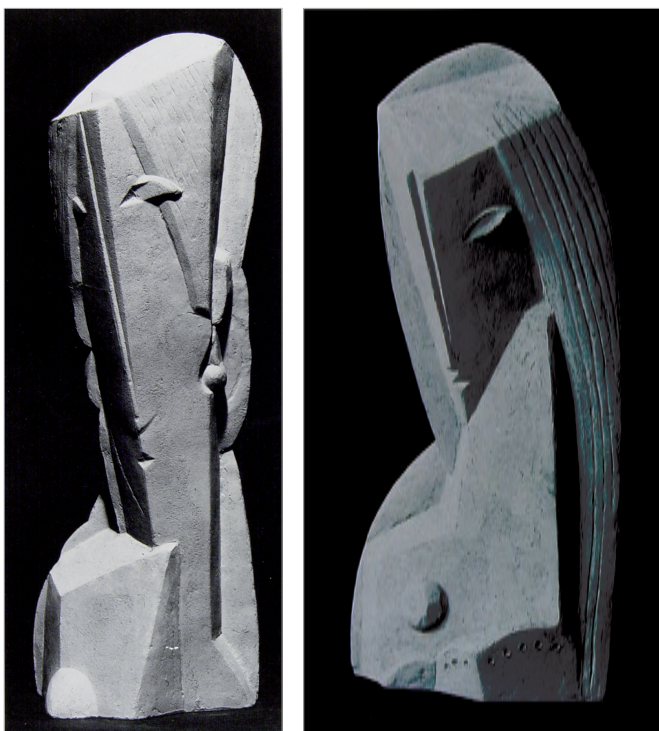
137 Maurice Raynal: *Laurens*; *L'Esprit Nouveau* nº 10 1921, pp.1152-1164, 9 ilustr. p. 1152

138 *Ibidem*, p. 1164

139 *Ibidem*, p. 1152

espontaneidad, deja aquí y allá.¹⁴⁰

La tendencia a valorar el fragmento está en la base de la interpretación que el crítico hace del arte de Laurens, recuerda así cómo son bellos los fragmentos y roturas de la antigüedad, cómo el tiempo supo cortar por donde convenía para otorgarles una gracia de la que la obra completa sin duda carecería. También a Rodin y su interés por producir voluntariamente esos resultados. Pero en estos notables precedentes hay una limitación intrínseca, son copias de la naturaleza. La gracia no requiere de tales servidumbres, se manifiesta con plena autonomía y plenitud sin necesidad de mimesis alguna a través de las más mínimas decisiones y huellas del artista dotado para ella.¹⁴¹ La categoría estética francesa por excelencia entra así en el imaginario moderno, la gracia, cualidad a menudo denostada desde la modernidad como debilitamiento y manierismo respecto a discursos estéticos más firmes y estrictos¹⁴², encuentra en Laurens un nuevo artífice que, renovando en un sentido plenamente moderno su viejo arte escultórico, no solo no renuncia a las cualidades más esenciales de la tradición francesa, sino que las despoja de aditamentos que se habían llegado a confundir con esencias, y les otorga una nueva plenitud y un lugar en el espíritu nuevo. No renuncia, por lo tanto, Laurens a las premisas modernas, tan solo las dulcifica sin caer en el sentimentalismo y aún menos en el barroco. Mostrándose en plena sintonía con sus directores en la revista para la que escribe este artículo, Raynal propone chocantes ejemplos del proceder de Laurens en pro de aportar “gracia” a las formas elementales: *“Su predilección no va sin duda a esas formas de la naturaleza que nuestra sensibilidad propone como las más puras, pero jamás sobrepasa sus posibilidades plásticas hasta el punto de llevarlas a la fantasía. La esfera no tendrá otra corrupción graciosa que la forma oval, el cilindro aquella de tal o tal parte de cuerpo humano. La pirámide se transformará únicamente en cono. Nada de sentimentalismo; solo algo de ternura (...)”*¹⁴³



La vuelta al bulto redondo. Henri Laurens: a) *Tête de femme aux boucles d'oreilles*, 1921; b) *Tête de femme*, 1920

Para poner de manifiesto esta particular sensibilidad de Laurens y su integración en la modernidad, nada mejor que confrontarle con Lipchitz, su gran competidor al tiempo que compañero en la misión de devolver a la escultura una pureza plástica solapada según Raynal, desde la antigüedad. La obra de

140 “Nada más odioso que la gracia eternamente fijada, nada más exasperante que esa sonrisa eterna que se nos presenta como una mueca, que esa pose elegante destinada a tranquilizarnos acerca del equilibrio duradero de su motivo. (...) / Así es como Laurens nos enseña que la gracia es sobre todo un conjunto de medios, una continuación de pequeños hechos particulares que se encadenan, se interpenetran y se amalgaman al modo en el que los minutos y los segundos hacen el tiempo. La gracia de Laurens no es un soplo, un aire, una inspiración, es una realidad minuciosa hecha de fragmentos graciosos de los que se puede reencontrar sus rastros tangibles.” *Ibidem*, p. 1153

141 “Pues existe una gracia en sí, es decir una gracia que quiere que una forma cualquiera no necesite de ninguna manera ser sometida a la imitación de conjuntos conocidos para que se le otorgue esta cualidad. Un plano, un hueco, un relieve, una espina pueden tener su gracia particular y esto no porque representen un hecho gracioso, sino por qué el escultor supo, al crearlos, insuflarles directamente las prerrogativas de esa virtud. Laurens posee esta cualidad muy francesa de poner la gracia en cada bolita de arcilla que amasa y hasta en cada golpe de ripes, de gradina, o de pico que da en la piedra.” *Ibidem*, p. 1153

142 Efectivamente, la “gracia”, aunque como categoría estética surge con el neoclasicismo, se asocia genéricamente a cierta amabilidad característica del clasicismo francés, a la Escuela de Versalles, a la Academia o al Rococo, es decir, a una tradición oficial y galante del arte francés.

143 *Ibidem*, p. 1153

estos dos escultores ha abierto una etapa que recuerda, “*la de la historia de la escultura antigua*”. Sin embargo sus visiones son distintas. Sin renunciar a la búsqueda y la experimentación, como demuestran sus dibujos y collage orientados a la maduración de sus obras escultóricas, sin permitir que su interés por la lección de los antiguos, “*Griegos, Egipcios o Negros*” haga sombra a su vocación contemporánea, Laurens aporta una necesaria dimensión a la modernidad: la visión, dice Raynal, de la sensibilidad femenina, la moderación y humanización del agreste lenguaje moderno, representado en ese momento para la escultura por Lipchitz¹⁴⁴. Esto, sin duda, tiene sus riesgos. Laurens se mueve en un terreno, el de la gracia, que asume sus propias debilidades, cuyas aspiraciones, menos ideales y conceptualizadas que las de los constructores como Lipchitz o los puristas, rayan el precipicio de una excesiva amabilidad y fantasía, pero es en esta actitud en definitiva audaz donde se halla el inestimable valor de la obra de Laurens. Porque si “*la gracia provista de sus defectos y de sus cualidades, de su amaneramiento y de su sinceridad*” se da en los términos justos, aflora la humanidad, y las rígidas leyes de la construcción dan paso a las más sutiles y amplias de “*un ritmo interior particularmente libre*” Anticipa así Maurice Raynal, mediante su acertada lectura de la poética laurensiana, la próxima superación de las rigideces del discurso moderno aún raptado por el purismo y el funcionalismo, proclamando, en definitiva, la complejidad del arte y de su evolución, la superioridad de las poéticas personales sobre las objetividades apriorísticas del racionalismo artístico. Laurens representa para Maurice Raynal tradición local frente a internacionalismo, sensibilidad personal frente a racionalismo; y esto sin menoscabo alguno del *espíritu nuevo*, de la sensibilidad contemporánea debida a todo artista de su tiempo: “*Por lo demás, como dicen los ingenieros, quiere (Laurens) reconstruir la estación sin detener el tráfico. Este trabajo de evolución es posiblemente más lento en imponer sus efectos que lo sean aquellos que optan por una decisión revolucionaria, pero creo que el primero presenta más garantías y, sobre todo, es de naturaleza muy francesa. Así, nos agrada que la sensibilidad de Laurens esté netamente amasada por cualidades y defectos de nuestra raza; nos agrada que sepa abstenerse de aventuras que podrían hacerle perder la gracia y la sal que animan una obra delicada y siempre tan sutilmente ejecutada.*”¹⁴⁵ Lo acertado de la perspectiva crítica desarrollada por Raynal se hace palpable al considerar que lo que predica del Laurens, que en 1921 solo comienza a indicar orientaciones de su madurez artística, es aún plenamente apropiado para describir la obra ya alejada del cubismo y plenamente madura del final de década.

Otras apariciones en *L'Esprit Nouveau*. El célebre crítico ofrece al mes siguiente de este artículo, también en *L'Esprit Nouveau*, una indicación de la significación alcanzada por el escultor, cuando cita su nombre en dos ocasiones en la crónica de la temporada 1920-1921 “*Pintura y Escultura*”. En primer lugar para hacer notar su ausencia en el Salon des Indépendants de ese invierno, asociándole para ello a los más destacados representantes de la escuela moderna que tampoco presentaron obras.¹⁴⁶ Sí estuvo, en cambio, presente, nos informa a continuación Raynal, “*en la exposición de vanguardia organizada por J. Dalmau* (celebrada en Barcelona). *Se presentaron obras de Picasso, Matisse, Derain, Léger, Ozenfant, Lhote, Jeanneret. Gris, Murtier, Braque, Marie Blanchard, Laurens, las cuales fueron apreciadas de manera muy diversa a pesar de que el gusto catalán se inclina actualmente hacia representaciones muy idealizadas, entendiéndose esa idealización no a la moderna, sino a la antigua.*”¹⁴⁷ Entre las reproducciones que a toda página ilustran

144 “Así podría decirse que el arte poderoso y serio de Lipchitz es como el servidor de los Dioses plásticos de nuestra época. Absorto por los juegos abstraídos de la luz y de la sombra, Lipchitz se preocupa poco de la humanidad. Su imaginación trabaja de común acuerdo con el sol y la piedra y es a causa de esta disposición de su naturaleza que es dado a su arte manifestarse como el más grande. / Laurens, mantiene una comunión más íntima con una plástica más humana. Los elementos primeros de la plástica se suavizan bajo su mano; entrega la naturaleza a una exégesis menos abstracta, altiva y poderosa sin duda que la de Lipchitz, pero su obra, por la intimidad en la cual él la mantiene, toca un poco más cerca la tierra.” Ibidem, p. 1154

Ibidem, pp. 1154-1163

145 Ibidem, p. 1164

146 Maurice Raynal: *Revue de l'année. Peinture et Sculpture*; *L'Esprit Nouveau* n° 11-12, septiembre de 1921, pp. 1299-1306, 10 ilust., p. 1301

147 “Picasso, Derain, Gris, Léger, Ozenfant, Braque, Jeanneret, Laurens, Metzinger, no expusieron. En cambio, las obras de Gleizes, Bruce, Ferat, Hayden, Lhote, Marcoussis, Lipchitz, Helessen, Survage y Zadkin representaron el esfuerzo más significativo de la sensibilidad de hoy día y la individualidad de cada uno de estos artistas “devora” un poco, para continuar con la expresión de Baudelaire, toda la originalidad colectiva que este Salón pudiera tener.” (Ibidem, p. 1301)



Henri Laurens, apariciones dispersas en *L'Esprit Nouveau*. a) *Figure*, 1917, Ref. en nota 150; b) *Compotier de raisins*, 1918, Ref. en nota 148.

esta “*Revista del año*” en que se encuadra la amplia e interesante crónica de Maurice Raynal no se ha escogido obra alguna de Laurens; Lipchitz es el único representante de la escultura moderna entre los diez artistas ilustrados.

Ciertamente, como ya indicaba este crítico y tuvimos ocasión de apreciar en el anterior apartado, Lipchitz se avenía mucho mejor que Laurens al racionalismo purista patrocinado por los directores de la revista, razón por la cual sus apariciones en ella fueron mucho más frecuentes que las de este. Hubo, sin embargo otras dos ocasiones en que Laurens es citado brevemente y sus obras ilustradas con imágenes. Se trata de dos estudios sobre el cubismo publicados tres años después de la citada crónica anual, ya en 1924, el grupo purista, Ozenfant y Jeanneret, los firman y hacen en ellos un balance de lo que ha supuesto el cubismo para el desarrollo del arte moderno, augurándole un futuro al margen de los destrozos producidos por la nefasta conversión de la estética más estricta y seria, en banal moda moderna. En el primero de ellos, “*El Cubismo. Segunda época 1912-1918*” (1924), que no concreta ningún nombre de artista y tiene un carácter genérico, Laurens aparece representado con la ilustración de *Compotier de raisins* (1918) célebre construcción cubista muy característica de su período de *L'Effort Moderne*; imágenes de gran parte de los pintores y escultores cubistas de renombre, 16 en total, le acompañan¹⁴⁸. En el segundo de estos artículos, “*Hacia el cristal*”, publicado un mes después, en julio de 1924, Laurens queda incluido entre un número mucho más reducido de artistas, formando parte de la más selecta nómina posible de los artífices del primer cubismo. Se cita a los maestros más indiscutidos y de más marcada personalidad precisamente para demostrar que el verdadero cubismo, lejos de constreñir la libertad artística con las estériles sistematizaciones imperantes en la “*Sociedad Anónima del Cubismo*”¹⁴⁹, ha producido una asombrosa variedad de interpretaciones: “*No es posible, en efecto, espectáculo más diverso que el de las obras de Braque, Gris, Laurens, Léger, Lipchitz, Picasso.*”¹⁵⁰ La serie de ilustraciones que documentan este artículo dedica dos imágenes en página completa a cada uno de los artistas nombrados en la cita anterior excepto a Laurens que está representado con una única pieza que cierra la serie y representa, como en el artículo anterior, una construcción cubista de la época de *L'Effort Moderne*, *Figure*

(1917) perteneciente igualmente, según se indica, a la colección de Léonce Rosenberg. Desde el punto de vista de *L'Esprit Nouveau*, y al margen de la mayor o menor dedicación a su obra, Henri Laurens queda, pues, definitivamente integrado entre los maestros del arte moderno; al menos por sus obras más estrictamente cubistas.

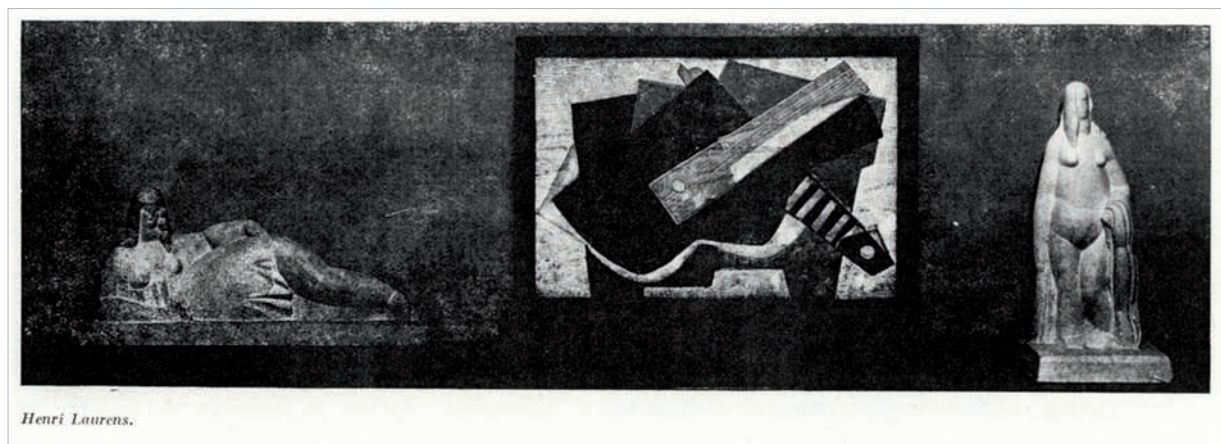
148 Ozenfant et Jeanneret: *Le Cubisme. Deuxième époque 1912-1918*; *L'Esprit Nouveau* n° 24 junio 1924, sin paginar, 17 páginas, 16 ilustr.

149 Alusión a la vulgarización de la escuela cubista de moda, por cuyos mediocres resultados se quiere, desde la crítica conservadora, negar el valor del cubismo en su conjunto.

150 Ozenfant et Jeanneret: *Vers le cristal*; *L'Esprit Nouveau*, N° 25 julio de 1924 (sin paginar) Decir donde más se cita este artículo

Clasicismo vs. Construcciones, preferencias de la crítica.

Representante de la escultura moderna francesa. Esta es exactamente la consideración demostrada por *Cahiers d'Art* hacia el escultor desde el primer momento y de forma muy decidida, cuando ya en el tercer número de su año inaugural, 1926, le dedica a Laurens la portada y un amplio artículo monográfico de diez ilustraciones, confiado a Paul Fierens. Su elección es en sí misma otra deferencia hacia el escultor, pues se trataba de un prestigioso crítico, aunque su tibieza moderna se adecuaba más a otras revistas como *L'Amour de l'Art* o *Art et Décoration*, incluso a la conservadora *L'Art et les Artistes*, en las que de hecho era colaborador habitual, que a la publicación de Christian Zervos, que en su tercera entrega aún buscaba una línea editorial definitiva. Fierens tendría en el futuro solo muy esporádicas y escuetas intervenciones en la revista, pero su artículo "*Henri Laurens*"¹⁵¹ (1926), que no ha podido ser documentado en detalle para la ocasión, tenía ya un desarrollo notable e inaugura la marcada preferencia que la revista, que es tanto como decir Christian Zervos, manifestará siempre hacia este escultor francés, preferencia que se materializará en una dedicación crítica hacia su obra excepcional.

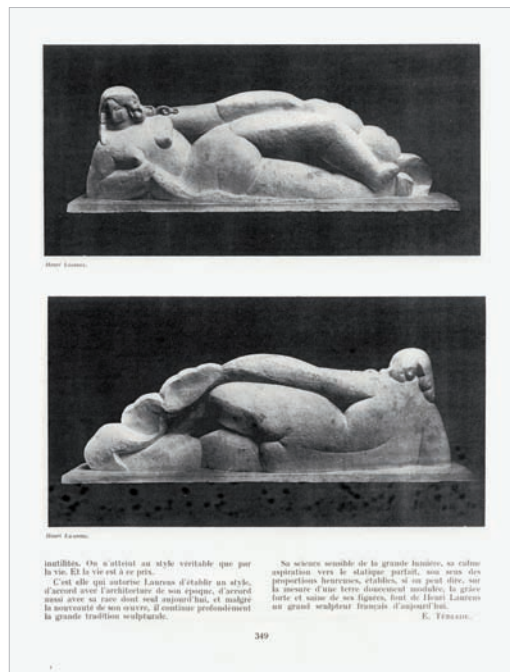


Henri Laurens en la exposición de escultura de la Galerie Jacques Bernheim 1927. Imagen aparecida en: Premier exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs; *Cahiers d'Art* n° 10 1927, *Feuilles Volantes* n° 10 pp. 5-6. (Ver nota 152)

Esta consideración no es en realidad más que un reflejo de la sólida fama adquirida ya mediada la década por el escultor que es a menudo seleccionado para representar a la escultura moderna en exposiciones en Francia y en el extranjero. Es el caso de la exposición celebrada en Hamburgo, "*Arte europeo de hoy*" (1926), de la que *Cahiers d'Art* presentó una reseña. En ella Laurens es el representante de la escultura "vanguardista" francesa, obviando a Lipchitz, algo que la redacción de la revista no comprende, como tampoco que en el comentario que se transcribe, debido a un corresponsal alemán, solo se considere como escultor de primera fila a Maillol; Laurens no aparece entre las muchas vistas panorámicas dedicadas al evento por la revista. Sí encontramos, en cambio, debidamente destacadas las obras con que el escultor francés contribuyó a la exposición organizada por Tériade en la Galerie Jacques Bernheim de París en 1927: "*Primera exposición anual de un grupo de escultores*"¹⁵². La revista transcribe completo el interesante prefacio al catálogo de la exposición, fundamental para conocer la consideración hacia la escultura de su autor Emile Tériade; es un texto genérico en el que no se citan artistas concretos. Sí aporta, sin embargo dos vistas del conjunto de las tres obras pertenecientes a Laurens en la pequeña exposición: lo que por el tamaño parecen, pues como es lo más habitual no se identifican, sendas versiones en terracota de *Femme à l'éventail* y de *Femme à la draperie*, 1922 y 1927 probablemente, y un relieve policromado que ya apareciera en el artículo de Raynal para *L'Esprit Nouveau: Instruments de musique sur une table* (1919) Se hacía así una presentación retrospectiva de tres momentos determinantes, desde el cubismo ortodoxo, representado por los relieves policromos, a la notable síntesis figurativa del tema clásico presente en

151 Paul Fierens: *Henri Laurens*; *Cahiers d'Art*, 1926, n° 3, pp. 41-45, 10 ilustr.

152 Esta exposición y el texto al catálogo redactado por Tériade y transcrito por *Cahiers d'Art* fue comentada en Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*.



Henri Laurens. Páginas del artículo de Tériade en Cahiers d'Art 1927, Ref. en nota 153. a) *La Guitare*, 1927, terracota policromada (la imagen está invertida); b) *Femme couchée à la draperie*, 1927, vistas anterior y posterior.

el desnudo drapeado, característica de finales de la década, pasando por un ejemplo temprano de las innumerables figuras femeninas recostadas producidas en toda época por Laurens.

Laurens según Tériade. Tériade, organizador de la exposición comentada, dedica en el mismo número que esta crónica un artículo monográfico a Laurens, cuando solo había pasado un año y algunos meses desde el escrito por Paul Fierens. Bajo la ilustración de un relieve en terracota policromada, *Instrument de musique*, perteneciente a la etapa cubista inmediatamente posterior a las construcciones de 1915-1918, se destaca precisamente la rareza de su caso, -“un escultor que trabajó paralelamente a los tres o cuatro pintores de su generación: Picasso, Braque, Léger y Gris.”-, la oportunidad de haber comenzado su carrera en semejante compañía, junto a los creadores de “un lenguaje plástico que podría hoy emular en fuerza y en intensidad a las grandes épocas definitivamente agotadas e irrevocablemente cerradas.” y la fortuna que, por ejemplo, no tuvo Rodin de “haber llegado en un tiempo de pintura constructiva (...) Laurens tuvo la fortuna de estar con los cubistas.”¹⁵³ Su asociación al cubismo se destaca pues, como completa y beneficiosa tanto para él como para su arte, la escultura¹⁵⁴. Así, Laurens supo articular soluciones escuetas pero puramente escultóricas desde sus primeras construcciones¹⁵⁵ en las que su esencia estructural se manifiesta abierta y plena de equilibrio. Gran parte del texto de Tériade está, como vemos, orientado a establecer la relación conveniente entre la pintura cubista, que sitúa en el origen, y las interpretaciones escultóricas de Laurens, y por extensión de la escultura cubista en general. Le importa en este sentido al crítico preservar la autonomía de la escultura como género con condicionamientos propios, “La escultura prosigue su camino tranquilo y seguro, buscando en sí misma los privilegios para sus rejuvenecimientos, o más bien reajustes sucesivos.”; y sugiere que la pintura cubista se basa en experiencias plásticas que van más allá del campo pictórico, experiencias que “afectaban muy cerca a los territorios plásticos de la escultura.” Lo cierto, aunque Tériade no lo cita como argumento, es que todos los pintores que antes mencionaba se interesaron ocasionalmente por llevar sus investigaciones de las dos a las tres dimensiones.

153 E. Tériade: *Henri Laurens*; *Cahiers d'Art* nº 10 1927, pp. 347-351, 6 Ilust., p. 347-348

154 “Henri Laurens se presentó entre los pintores de su generación y, movido por el mismo entusiasmo que entonces les animaba, comenzó la formación de su obra escultural. Sus primeras búsquedas, construcciones y relieves, fueron completamente equivalentes a las de los pintores. El mismo problema se continuaba aquí y allí.” *Ibidem*, p. 348

155 “(...) organismos desnudos en su estado de construcción, despojados de toda materialidad humana, privados de la plenitud modulada por los volúmenes y por la gracia sensible de la epidermis.” *Ibidem*, p. 348

Pero el artículo es de un avanzado 1927 y para esas fechas la obra laurensiana ha abandonado ya la rigidez de las investigaciones cubistas. Las ilustraciones muestran estas obras actuales y su marcado afán clasicista sujeto aún, sin duda, a facetaciones y simplificaciones volumétricas de raíz cubista; así, por ejemplo, la *Femme à la draperie* en una gran versión intermedia, modelándose aún sobre el caballete y con el artista al lado, o dos vistas, frontal y posterior, de *Femme couchée à la draperie* de 1927. En ellas, un lento y meditado camino trazado siempre desde dentro, desde la arquitectura de la escultura, hacia afuera, hacia su piel, halla finalmente su recompensa en una “*naturalidad inigualable*”: “*Lo que queda hoy de esas “disciplinas” anteriores, de esas superficies en su estado de equivalencia geométrica, se alía espontáneamente a las formas nacientes en una unidad perfecta y nueva. Y el milagro está ahí, en este enlace totalmente natural, en esta penetración de las formas y de los planos (...)*”¹⁵⁶ Una unidad perfecta y nueva que significa simplemente un llegar a la superficie, un aflorar de esa estructura antes motivación principal de la obra y ahora aún “*nudo plástico*” de la misma, pero como soporte y ordenamiento de una superficie que iluminará volúmenes: “*Porque es en este momento cuando la superficie técnica vivirá, impondrá su orden formal y cerrará la obra, (...)*” Surge pues, un arte vuelto hacia la vida, luminoso al tiempo que esencial y construido, ajeno a retóricas e inutilidades; en él, el valor moderno de la construcción voluntaria y arquitectónicamente estricta, se asocia al espíritu delicado de “*la gran tradición escultural*” francesa; y Tériade habla en este punto de “*la raza*”. Se alinea así en su conclusión con las tesis adelantadas ya por Raynal respecto al carácter francés y gracia características del estilo laurensiano: “*Su ciencia sensible de la luz, su tranquila aspiración hacia la estática perfecta, su sentido de las proporciones felices y establecidas, si así puede decirse, a la medida de una tierra lentamente modulada, la gracia fuerte y sana de sus figuras, hacen de Henri Laurens un gran escultor francés de hoy.*”¹⁵⁷

Tériade constataba en su artículo la plena madurez alcanzada por el escultor en parecidos términos



Henri Laurens en Cahiers d'Art 1929; su valoración internacional. Ref. en nota 159. *Femme couchée*, 1928-1929

que lo hiciera con mucha previsión Raynal y paralelamente al reconocimiento ya indiscutido que se le rendía tanto en Francia como en el extranjero. Un buen ejemplo de ello es su presencia en una de las tres respuestas, publicadas por separado, dadas por críticos alemanes a una “*Encuesta sobre la escultura moderna en Alemania y en Francia*” promovida desde *Cahiers d'Art*. Si en las dos primeras respuestas correspondientes a 1928, los críticos alemanes destacaban las tendencias de clasicismo moderno más figurativo tanto en Francia como en Alemania haciendo gala de una consideración de la escultura más acotada a la mimesis que la admitida por los círculos modernos parisinos¹⁵⁸, en la tercera, ya de 1929 y debida a Paul Westheim, se destaca a Laurens en paralelo a Barlach. Aunque el breve texto dispuesto bajo una gran fotografía de *Figure couchée* (1928-1929) de Laurens, se mantiene en reflexiones genéricas sobre el arte escultórico, al escultor francés se le dedican cuatro de las seis imágenes que ilustran tesis a favor de una escultura en la que la fuerza volumétrica

156 Ibidem, p. 348

157 Ibidem, p. 349

158 G. Biermann: *Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France; (Reponse par)*; *Cahiers d'Art* nº 9 1928, pp. 384, 7 ilustr. [Maillol, Lehmbruck, Hoetger] y 2º Reponse par W. Grohmann, *Cahiers d'Art*, 1928, nº 10, pp. 419 - 420 [paginado 371-372.], 9 ilustr. [Maillol, Lehmbruck, Despiou, Haller] Comentado en la parte correspondiente a Maillol y Despiou.

surja del poder de su estructura constructiva y ocupe, acentuándolo, el espacio¹⁵⁹. Considerando que los tres críticos alemanes coincidían en términos generales en cuales eran los grandes escultores del momento en Francia y Alemania, únicamente con mayor acento en los aspectos constructivos modernos en esta última respuesta, es la revista quien debió tomar la última decisión respecto a las imágenes que acompañarían a los breves textos. Si las dos primeras respuestas le sirvieron de disculpa a la revista, a Christian Zervos en definitiva, para incluir muy excepcionalmente escultura figurativa en sus páginas, algo que apenas se volverá a repetir como se comprobó en la parte dedicada a Maillol o Despiau, la última respuesta ofreció la posibilidad de mostrar a dos autores menos preocupados por la fidelidad mimética como Barlach y especialmente Laurens. Es una manifestación más del interés siempre demostrado por Zervos hacia la obra del escultor, interés del que ese mismo año y el siguiente dará cumplidas muestras.

Iluminación del cubismo; momento primigenio. En su artículo, ya bien conocido desde este estudio, “*Notas sobre la escultura contemporánea*” (1929), el primero de los tres escultores destacados es justamente Laurens, tras él, recordemos, Lipchitz y Giacometti se exponían también a la severa crítica general de la escultura moderna que en ese texto desarrolla el director de *Cahiers d'Art*. Como se recordará, Zervos propone en este extenso artículo paralelismos entre escultura arcaica o etnográfica y las producciones modernas más variadas; estas adolecerían de un exceso de oficio y de cultura que mata el instinto que en aquellas se manifiesta con una fuerza que la modernidad solo puede envidiar. Hay buenos escultores que han percibido estas carencias e intentan recuperar un sentido para su arte que la tradición inmediata ha extraviado, entre ellos los tres citados, pero tampoco ellos lo alcanzan y el crítico se propone señalar a cada uno de ellos en qué “*se alejan del ideal más elevado de la escultura*” Respecto a Laurens, Zervos elogia en sus obras más recientes su “*elocuencia concentrada*” o su “*extrema contención del movimiento*” y habla de “*Una escultura purificada y como despojada de toda agitación, pero que no carece de pasión.*”, sin embargo, encuentra que su efecto se vehicula a través del sentimiento y por ello no es perdurable, sugiere que el camino señalado por sus “*construcciones*”, las obras cubistas de 1915-1918, no se ha desarrollado convenientemente y el escultor ha cedido a las engañosas “*formas de fuera*”, formas de la sensibilidad, y a una introspección sentimental, frente a las más creadoras y afirmativas “*intuiciones del espíritu*” presentes en las construcciones¹⁶⁰.



Henri Laurens en “*Notas sobre la escultura contemporánea*”, *Cahiers d'Art* 1929, Ref. en nota 160. a) *Verre et bouteille*, 1918; b) *Contraposición de arte arcaico y Figure avec fontaine*, hacia 1929.

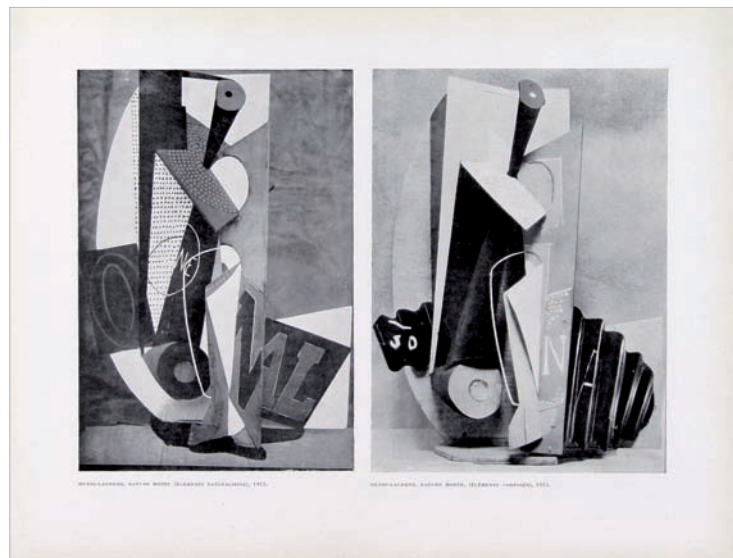
159 “En cuanto a la estatuaría, reencontramos lo que aporta a la plástica egipcia su carácter monumental, aquello que da a la plástica negra su fuerza potente y desnuda, es decir no grandes superficies sobre modeladas sino la impresión de una intensidad que brota desde dentro de la masa misma, que la hace manifiesta un volumen fuertemente destacado; es construcción y articulación de la masa, equilibrio del espacio y del volumen, movimiento rítmico de la masa. / Semejantes formas pueden hallarse hoy en Francia en la obra de Maillol, Brancusi, Laurens, Lipchitz, Despiau; en Alemania en la de Belling, Barlach y la de mi amigo Lehmbruck, muerto hace diez años.” P. Westheim: *Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France; (Réponse par)*; *Cahiers d'Art* nº 4 1929, pp. 143, 6 ilustr.: Laurens, Barlach., p. 143

160 “Pero el sobrecogimiento de su obra nos viene sobre todo del sentimiento; es pues sólo de un breve momento. Mientras

Siempre en un estilo que sugiere más que afirma, el crítico parece lamentarse de cierta pusilanimidad de Laurens que tras sus audaces construcciones, habría buscado nuevas seguridades en las *“profundidades de los sentimientos”*, habría conjurado su temor al extravío y la equivocación recuperando una exterioridad que no se correspondía con lo que su espíritu vislumbró, habría, en definitiva, dudado de sí mismo, de la potencia de sus sueños. Esta reflexión que por contexto puede aplicarse a Laurens ya que es la crítica de su obra la que la motiva, se expresa, sin embargo, con carácter genérico y habla como en pocas ocasiones de las ideas más generales de Zervos sobre el arte y la relación del artista con su quehacer.

Zervos reclama una actitud al artista plenamente afirmativa a la que ni el oficio o la tradición, ni la reflexión teórica deben estorbar, las razones del artista están exclusivamente en sí mismo y si estas existen y hay un artista, entonces se harán valer y, por encima de su mayor o menor valor comparativo en sus resultados, tendrán sentido: *“El escultor no puede pues contentarse con materializar las profundidades de los sentimientos y su síntesis; debería sobre todo poder manifestar en su obra toda la insolencia del espíritu, sin temor a equivocarse. Un artista no puede equivocarse en el sentido profundo de la palabra. Incluso no tiene derecho a pensar en semejante desventura. Su obra será buena o mediocre, pero nunca un error, pues habrá puesto en ella momentos de sí mismo. Es pues, sabio para el escultor no entretenerse demasiado en sus escrúpulos. Y, sobre todo, no convendría que pensara ni un instante que sus sueños lo abandonarán en la soledad donde lo hubiera conducido su espíritu. Donde el hombre se encuentra plenamente, sus sueños le siguen y las condiciones de expresarlos por añadidura.”*¹⁶¹ Este optimismo esencial es el que está presente en el anónimo artista arcaico, previo a los refinamientos culturales, o en Picasso, son los máximos ejemplos de lo que el crítico entiende por intuiciones o insolencias del “espíritu” -palabra de la que usa y abusa Zervos-, ellos aportan seguridades por definición pues son ajenas a la mente especulativa, afirmaciones del individuo más allá de su valor o acierto estético; no pueden ser *“nunca un error”*. Zervos parece hacerse eco así de su admirado Picasso y su exclusiva capacidad para el afirmativo, vital e incuestionable encuentro no buscado, porque la confianza franca en el arte es correlato de la actitud del artista seguro de sí, de *“una fuerza que no responde sino que se afirma siempre.”*¹⁶²

La escultura de Laurens está, por lo demás, muy bien representada en este importante artículo. Es precisamente una construcción de 1916 *Verre et bouteille* una de las imágenes más destacadas del mismo ocupando, en el centro, la mayor parte de una página de texto, la obra más actual del escultor queda representada por el modelo en escayola presente en la exposición, *Figure avec fontaine* un proyecto de fuente perteneciente a un período, 1925-1930, en que recibió encargos monumentales de algunos mecenas del arte moderno como Jacques Doucet o Charles de Noailles.

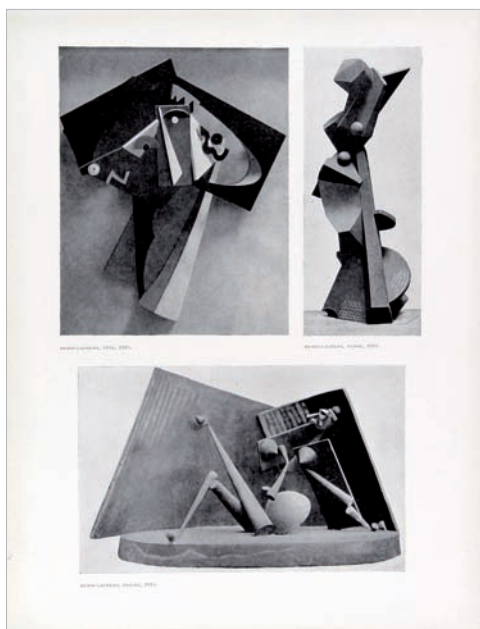


Collage y escultura en el cubismo de Henri Laurens. Página del artículo de Zervos en Cahiers d'Art 1930, Ref. en nota 163. Naturalezas muertas de 1915.

que el sobrecogimiento que nos viene de las intuiciones del espíritu es persistente de otro modo. En esto, las construcciones de Laurens iban muy lejos, lo esperaban todo de él, sin el apoyo de las formas de fuera que aportan sólo ilusiones e “invitan” a debilidades de orden o de juicio.” Christian Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition internationale de sculpture; Cahiers d'Art* n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr. : Laurens, Lipchitz, Maillol en grupo: Gargallo, Despiau, Brancusi, Belling, Kolbe, Sintenis y Lehmbruck; p. 470

161 Ibidem, p. 470

162 “Tan solo le quedaría al escultor dar a su obra la plenitud del fruto que estalla al sol del mediodía. Qué todas sus insolencias y sus invenciones vuelvan allí y se ordenen bajo el gobierno firme de una fuerza segura y tranquila en sí, de una fuerza que no responde sino que se afirma siempre. Consolidación total sobre sí. El instante en que el hombre sordo, ciego a la expresión y a lo real, desencadena sus instintos de fuerza, sin vacilaciones ni escrúpulos.” (Ibidem, p. 470)



Recuperación de las *Construcciones* de Henri Laurens.

Páginas de artículo de Christian Zervos en Cahiers d'Art 1930, Ref. en nota 163.

“Las ‘construcciones’ de Laurens”. No podría, pues, conformarse Christian Zervos con esa elegancia, esa serena y francesa gracia a que había accedido la estatuaría laurensiana según Raynal o Tériade, al contrario, se trataría de la manifestación de una cesión de una renuncia de sí, cuyos resultados, tan hermosos, cultos y apreciables como se quiera, estarían por debajo de lo que su instinto supo atrapar en las “construcciones”. No puede ser ajena a esta reflexión, la decisión de Zervos de recuperar para el público esa etapa del trabajo de Laurens, el cubismo de las construcciones, por entonces muy olvidada ante la nueva manera más volumétrica y tradicionalmente escultórica por la que era ya archiconocido el escultor. Lo hace, efectivamente, a los pocos meses firmando el artículo monográfico más amplio entre los dedicados por la revista al escultor, *“Las ‘construcciones’ de Laurens (1915-1918)”* (1930), dedicado exclusivamente a obras de esta etapa. En un tono ciertamente más tranquilo y moderado que el apasionado alegato heroico *“Notas sobre la escultura contemporánea”*, Zervos valora la obra última sin establecer, como en aquel, estimaciones comparativas entre la obra actual y la constructiva. Sí afirma, sin embargo, y reiteradamente que *“el severo trabajo que caracteriza sus esculturas recientes y el sentimiento delicado que desprenden”* solo fueron posibles gracias al esfuerzo de depuración presente en aquellas construcciones deudoras del entusiasmo y la *fe artística de Picasso y de Braque*. Aquel fue un momento fundacional e irreplicable: *“En definitiva, era la tentativa más audaz que jamás se hubiera visto en arte; una especie de tempestad espiritual desarrollada vigorosamente año tras año hasta el límite extremo del arte, hasta el punto en que la ruptura indispensable debía producirse. Pero antes de ello, una nueva orientación de espíritu se había constituido.”*¹⁶³; Laurens habría quedado profundamente afectado por esa experiencia generacional y, afirma Zervos, nada en el presente podría afectar en tal grado su espíritu.

Queda así establecida la idea central de este artículo de Zervos que, sin querer polemizar expresamente, como si se atrevió a hacer en los comentarios antes citados, entre la producción de madurez y aquella más audaz de su juventud cubista y experimental, otorga a esta última un valor definitivo e iniciático que va a marcar y perdurar en la obra posterior. Zervos considera las construcciones de Laurens, igual que al primer cubismo en general, como su momento heroico y de esencia más afirmativa: *“Así surgieron ‘construcciones’ de Laurens que por una especie de ejercicio ascético, rechazaban toda apariencia superflua y los efectos demasiados fáciles sobre el espíritu del espectador. (...) Era, sin embargo, la más bella confesión que un escultor puede hacer de la eminente dignidad de su arte.”*¹⁶⁴ Por mucho que en esta ocasión Zervos no ahorre elogios a la obra laurensiana de madurez, lo hace insistentemente poniendo esta obra en relación con el espíritu inaugurado por las construcciones¹⁶⁵, solo gracias a él y a la práctica que aquellos trabajos

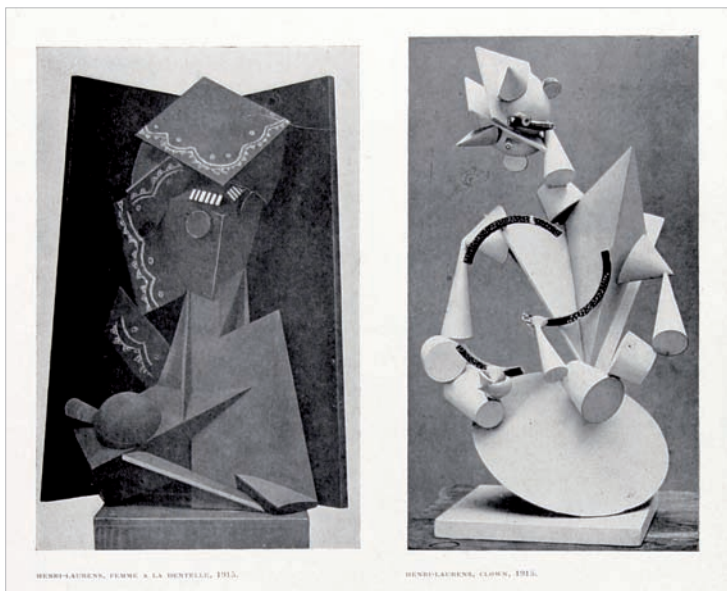
163 Christian Zervos: *Les “constructions” de Laurens (1915-1918)*; *Cahiers d'Art* nº 4 1930, pp. 181-190, 19 ilustr., pp. 181-182

164 Ibídem, p. 186

165 *“De ahí la importancia de estas “construcciones” que por su espíritu y sus principales tendencias, prefiguran las obras*

le aportaron, Laurens habría accedido a la “*unidad de visión*” y a la indiscutida sabiduría escultórica mostrada por la obra actual¹⁶⁶ Pero, conociendo el discurso que Zervos establecía sobre todo en “*Notas sobre la escultura contemporánea*”, es inevitable concluir que la razón de tal insistencia estriba en su constante defensa de una escultura de intención primigenia por encima de una escultura de perfección plástica; rastrea así en los escultores contemporáneos ese difícil atisbo de pureza arcaica que otorga, por ejemplo, a una cabeza de llama precolombina una grandeza y valor humano “*que sobrepasa de largo las mejores obras de la escultura contemporánea*”¹⁶⁷ En Laurens, sus construcciones, serían lo que realmente se aproxima a ese ideal artístico de la escultura.

Desde el punto de vista de la imagen este artículo ha adquirido una importancia extraordinaria ante la destrucción voluntaria o pérdida de algunas de las obras en él representadas, también simplemente por la calidad de las fotografías que han seguido utilizándose como imágenes fijadas definitivamente de muchas de las obras reproducidas. Al menos *Figure* de 1915, una composición de sólidos geométricos en la línea del más conocido *Le Clown*, es una obra de la cual solo hay noticia gracias a este artículo de *Cahiers d'Art*¹⁶⁸.



Primera manera cubista de Henri Laurens. Página del artículo de Zervos en *Cahiers d'Art* 1930, Ref. en nota 163. Fotografías ya clásicas de *Femme à la dentelle* y de *Clown*, 1915.

Como en otras ocasiones el instinto de Christian Zervos es certero, no puede negarse que es la obra de ese período la que se mantiene en primera instancia en el imaginario artístico actual como prototipo de la obra de Laurens. En su “*Histoire de l'art contemporaine*” (1938) transcribe resumidamente las tesis ya expuestas sobre la importancia de su etapa de las “construcciones” y ofrece buena parte de las imágenes presentes en el artículo que se acaba de comentar y dos de momentos posteriores: *Le Guitarriste* (1921) y *Femme accroupie* (1931), talla en madera de una contundencia volumétrica que había de agradar a Zervos que la destaca a toda página.

En Documents. Tras esta recuperación crítica por parte de Zervos del Laurens anterior al armisticio y antes de recuperar de nuevo una crítica más orientada al Laurens contemporáneo, es interesante reparar en una destacada aparición del escultor en *Documents* -revista que dedicó un artículo monográfico a Lipchitz pero no a Laurens, nada demasiado significativo dado sus dos años escasos de existencia. Se trata de “*Exposición de escultura contemporánea*” (1929) de Carl Einstein dedicado a la misma exposición que motivó el artículo de Zervos antes comentado y que, como aquel, fue ya tratado¹⁶⁹. Como vimos entonces,

ulteriores.” *Ibíd.*, p. 186

166 “Laurens estaba, gracias a la plena y precisa posesión de sí, conquistada mediante una larga práctica, preparado para conducirse desde la primera concepción, a la unidad de visión. (...) Debido a las notables reacciones de su naturaleza de escultor, nunca dejó de trasponer los temas cubistas a un espíritu verdaderamente plástico, no ha dejado de ajustarlos a las exigencias más específicas de la escultura.” *Ibíd.*, p. 186

167 Christian Zervos: *Art ancien & Art contemporain*; *Cahiers d'Art* nº 5-8 1934, pp. 173-177, 15 ilustr., p. 173

168 Así lo afirma Isabelle Monod-Fontaine que además establece un interesante paralelismo entre esta obra y *Femme égarée* de Giacometti realizada algo después de la aparición de *Figure* en los *Cahiers*. Isabelle Monod-Fontaine: *Le cubisme de Laurens*, en el catálogo: Sandor Kuthy (y otros): *Henri Laurens 1885-1954*; Musée des Beaux-arts de Berne, Office du Livre, Friburgo 1985, p. 43.

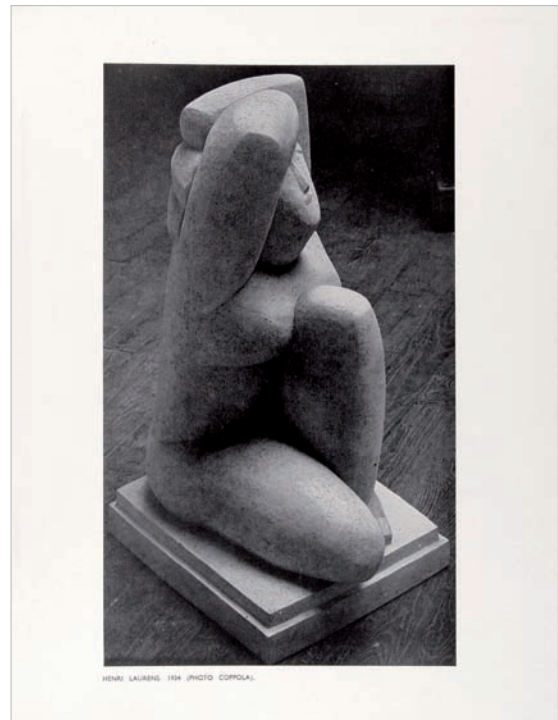
169 Carl Einstein: *Exposition de sculptures modernes (Galerie Georges Bernheim)*; *Documents* nº 7 1929, p. 391, (además varias páginas asociadas con cinco imágenes)

en el breve y cáustico texto, Laurens se salva de la quema junto a Brancusi, Lipchitz y Giacometti. La revista presenta a toda página grandes imágenes de obras escultóricas de estos autores, abriendo la serie precisamente con una construcción de Laurens, se trata de *Nature morte* (1915) que se identifica a pie de foto como “*Construction (Sculpture composée de différents matériaux)*”, una obra fechada 14 años atrás y muy distante de la producción actual del escultor, que además no figuraba en la exposición comentada; lo que dice más acerca de la elección deliberada de la misma por parte de Einstein que, sin embargo, si elige obra de actualidad y presente en la exposición en el caso de Lipchitz (*Le cri*, 1929). Parece que en este caso las preferencias de Zervos y de Einstein respecto a la obra de Laurens coinciden, lo que no ha de extrañar conociendo el desprecio de los clasicismos activamente manifestado por Einstein.

8. III.2. El libre discurrir de la forma.

Del tono clásico al biomorfismo.

Laurens entre 1925 y 1940. Entrando ya en la década de los años 30 cuando pueden darse por concluidas las experiencias cubistas de Laurens incluso en sus derivaciones más clasicistas, conviene retomar para contextualizar los siguientes artículos dedicados al escultor en entreguerras, el escueto relato sobre su recorrido artístico y estilístico comenzado al inicio de este apartado. Desde 1925, como en tantos artistas, se manifiesta el abandono de un lenguaje cubista explícito, y la tendencia hacia “*ciertas realizaciones que muestran un inesperado clasicismo*”¹⁷⁰ se afirma obra tras obra a favor de una mayor contundencia formal, unos ritmos más contenidos y una más evidente alusión al bloque. Algunos autores como Magdalena M. Moeller sugieren que el interés manifestado desde 1924 hacia una estilización vertical se debe a su conocimiento por esas fechas de la escultura de Modigliani lo que parece muy justificable al considerar obras como *Femme au panier de raisins*, piedra de 1924, o *Tête de femme* de 1925, la angulación cubista comienza a ceder en ellas a favor de una estilización más suave volumétrica y curvilínea. Esta mirada a un primitivista como Modigliani escultor, forma parte de un interés más general por las formas arcaicas y primitivas que se concreta muy especialmente en la interpretación laurensiana de la estatuaría egipcia del Imperio Medio¹⁷¹ y que está en la base del progresivo ajuste al bloque, manifiesto en obras de una estática monumental que contrastan fuertemente con los juegos rítmicos elegantes y decorativos de sus figuras de los primeros años 20.



Henri Laurens, vuelta a la forma plena durante los años 20. *Cariatide*, terracota, 1929. Página de “Enquête” en Cahiers d’Art 1935, Ref. en nota 187.

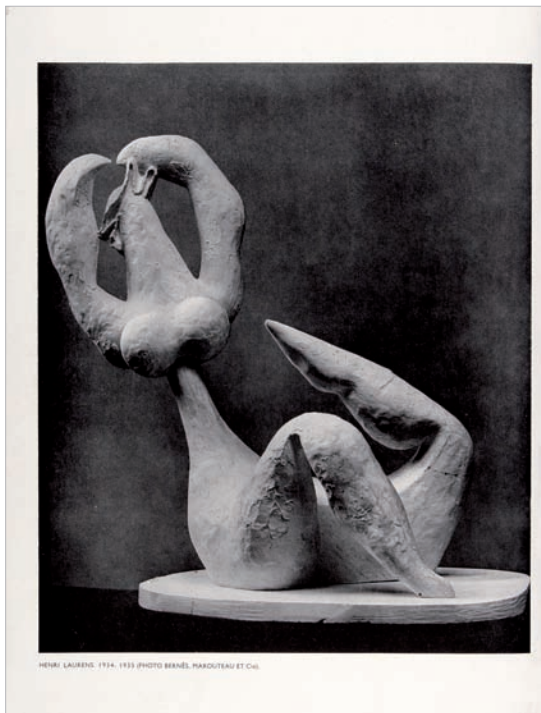
Se trata de piezas del segundo lustro de la década como la piedra *Femme au bras levé* (1928), o las

170 Cécil Goldscheider citada por Magdalena M. Moeller en: Sandor Kuthy (y otros): **Henri Laurens 1885-1954**; Musée des Beaux-arts de Berne, Office du Livre, Friburgo 1985, p. 101

171 El especial interés teórico de Laurens por la estatuaría egipcia esta documentado, tal como se afirma en Magdalena M. Moeller, *La perfection de la forme*, Ibidem, p. 103

terracotas *Femme accroupie* (1928) y la sintética *Cariatide* (1929), todas ellas figuras femeninas¹⁷² de una volumetría reduccionista que, ajena a las superficies resueltas mediante el plano, parece recuperar aquellos inicios experimentales basados en cilindros y conos, pero ahora puestos al servicio de una representación figurativa bien reconocible al tiempo que fuertemente sintética y serena de la que tal vez no esté exento de responsabilidad Maillol. *Femme au draperie* (1928) ya citada o *Grande femme au miroir* (1929) culminan con su poderosa arquitectura vertical este período correspondiente a la segunda mitad de la década, período de un clasicismo por así decir arcaizante, al menos en relación al más manierista que se abre paso con las obras de los primeros años 30. Efectivamente, el ansia de estabilidad de esas obras citadas constreñidas a la virtualidad del bloque, se traduce en una apariencia estática que desaparece en las estatuas que culminan lo que puede llamarse el período de madurez clásica de Laurens; varias piezas realizadas en los primeros años 30 recuperan, sin perder un ápice de la fuerza sintética y arquitectónica de aquellas, la flexibilidad y ligereza, la gracia con que siempre se caracterizó el arte laurensiano. Pequeñas terracotas como *Femme accroupie* (1939) y *Femme à la draperie* (1931), o la más estática talla en madera *Femme accroupie* (1931) podrían ilustrar este desarrollo que en realidad es ya un síntoma del manierismo pleno, de lo que puede llamarse momento barroco de un Laurens que descubre en esos momentos la curva fauvista de Matisse.

Si bien en la sustitución de la facetación cubista por la arquitectura cilíndrica del cuerpo femenino, Laurens no pudo sino sentirse avalado por un arte de sensibilidad tan afín a la suya como el de Maillol, en su recuperación del dinamismo y suave discurrir de obras subsiguientes, correspondientes a 1932-1934, la ascendencia del Matisse escultor parece, tal y como afirma Magdalena M. Moeller¹⁷³, incuestionable. *La Petite Maternité* y la *Grande Maternité* obras de 1932 en terracota y bronce respectivamente, tienen efectivamente su referente en los *Nu couché* (1927-1929) de Matisse, así como las *Ondines* (1933) en



Henri Laurens y la tentación anticlásica de los años 30. *Rose*, 1934-1935. Página de "Enquête" en Cahiers d'Art 1935, Ref. en nota 187.

sus diversas versiones parecen redescubrir propuestas matissianas como la ya antigua *La Serpentine* (1909). Lo que en cualquier caso manifiestan las obras de este momento, sin duda entre las más celebradas de su producción, es una libertad y alegría formal y rítmica completamente liberada tanto de gramáticas cubistas como rigideces arcaizantes y un interés renovado por la espacialidad de la escultura que se suma al ya presente en la obra coetánea de otros escultores como Lipchitz y acentúa el carácter fundamentalmente abstracto que en su gran libertad interpretativa de cuerpos, proporciones o drapeados hay que conceder a estas obras, en ese sentido precursoras.

Abstracción que, como en ocurriera a menudo durante esos años de coincidencia entre tendencias abstractas —es el momento de eclosión en París de los grupos del arte abstracto— y generalización del surrealismo, se radicaliza conforme Laurens sucumbe finalmente a la ambivalencia biomórfica sugerida por el surrealismo. Hacia 1935 el barroquismo, por así decir, matissiano

172 Es buen momento para indicar que durante toda su carrera Laurens limitó su iconografía únicamente a naturalezas muertas y cuerpos femeninos.

173 "(...) la influencia de Matisse, que no era sino latente hasta ese momento (1931-1932), parece haber tenido un importante papel en la obra del escultor. El cuerpo y los miembros de las figuras de Laurens están ahora atravesados por un hálito dinámico, el volumen estalla, brazos y piernas se apoderan del espacio. La rigidez deja paso a la ligereza de la forma. El arabesco destrona a la línea recta." Magdalena M. Moeller, *La perfection de la forme*, en Sandor Kuthy (y otros): **Henri Laurens 1885-1954**; Musée des Beaux-arts de Berne, Office du Livre, Friburgo 1985, p. 103

antes referido, ha abandonado sus últimos rasgos clasicistas, las formas se alejan del naturalismo y aunque se mantiene la ambición espacial, los ritmos amables devienen en volúmenes discontinuos y en agresivas formas apuntadas llenas de reminiscencias que mezclan sin solución de continuidad: humano, animal, vegetal y objetual; el escultor está ya plenamente inmerso en la multívoca indiscriminación surrealista. *Rosa* (1935) es ya un ejemplo cumplido de este nuevo momento del escultor, en este pequeño bronce y otros publicados como veremos en *Cahiers d'Art* el mismo año de su realización, toda suerte de ambivalencias biomórficas y sexuales pueden leerse simultáneamente. La *Mère* o *Torse*, ambos del mismo 1935 son también muestras de una deriva difícil de imaginar sin ejemplos ofrecidos muy particularmente por Picasso, concretamente por obras que Laurens pudo ver personalmente o, en todo caso, a través de revistas; por ejemplo, la serie de dibujos publicados en 1929 en el nº 8-9 de *Cahiers d'Art*¹⁷⁴ o las escayolas de Boisgeloup y las esculturas dibujadas de “*Une Anatomie*” pertenecientes a “*Picasso dans son élément*” aparecido en 1933 en *Minotaure*¹⁷⁵. Pero también y de forma general, un aire de época que alude a la pintura surrealista, a Miró, Tanguy, Ernst. Como en tantos artistas, surrealismo y abstracción van a convivir y caracterizar la obra laurensiana de esta segunda década de los años 30. Bronces como *La Grande Musicienne* y *Sirène ailée*, ambos de 1938 son buena muestra de ello; blancos mármoles como *Flora* (1939) y *L'Adieu* (1940) apuntan ya un alto grado de abstracción que se mantendrá durante los primeros años 40 y que, incluso por su blancura, hacen inevitablemente pensar en Arp.

La escultura ensimismada.

Realidad sensual y abstracción. Ya desde el título “*La conjunción de la realidad sensual y de la abstracción en la obra de Henri Laurens*” se percibe con claridad el cambio de orientación y estilo de la crítica joven de la década de los 30. Pierre Guéguen, de quien ya tenemos noticia por su artículo dedicado el mismo año a Lipchitz, es el autor del artículo así titulado, publicado en el primer fascículo de 1932 de *Cahiers d'Art*. Cierta influencia, ya comentada, del modo de ver popularizado por el surrealismo, manifestada en un estilo literario más libre y confiado a las imágenes poéticas que sugieren las obras comentadas, cuyas cualidades estilísticas y formales dejan de ser el centro de la interpretación, no evita que Guéguen se muestre fundamentalmente de acuerdo con la tendencia, tan tempranamente establecida por Maurice Raynal, orientada a vincular estrechamente el carácter mesurado y francés de las obras emparentadas de Braque y de Laurens. Una gran reproducción del relieve *Femme à la draperie* (1931) - obra de claras resonancias matissianas que remite a los grandes relieves de Matisse: *Nu de dos III* y *IV* (1930)-, encabeza un repaso a la obra de Laurens desde las construcciones hasta la obra presente. No duda Guéguen en afirmar el carácter francés de la obra laurensiana desde sus primeras obras conocidas, lo hace decididamente al comparar obras protocubistas como *Clown* (1915) con el espíritu galante de Watteau¹⁷⁶. La “*gracia francesa (a tomar o a dejar)*” es la



Página inicial del artículo de Pierre Guéguen, *Henri Laurens*, en *Cahiers d'Art* 1932, Ref. en nota 176. *Femme à la draperie* 1932.

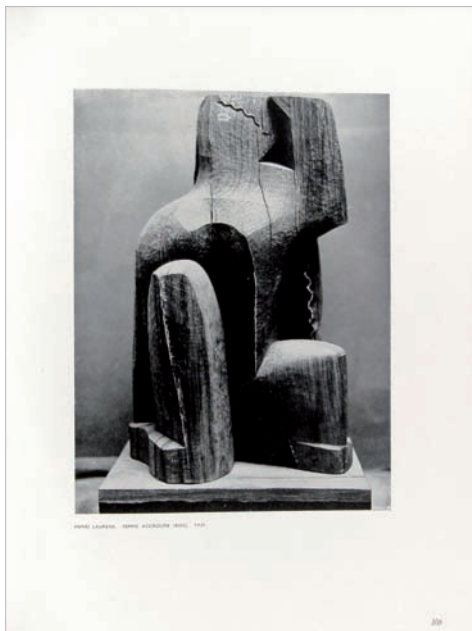
174 Christian Zervos: *Projets de Picasso pour un monument*; *Cahiers d'Art* nº 8-9 1929, pp. 341-353, 13 ilustr.

175 André Breton: *Picasso dans son élément*; *Minotaure* nº 1 junio 1933, pp. 8-37, 45 ilustr.

176 “El caso es que, en efecto, este cubismo literal por decir así en su geometría, de un clown audaz todo en falsos-cuellos,



Páginas del artículo de Pierre Guéguen *Henri Laurens*, en *Cahiers d'Art* 1932, Ref. en nota 176. b) *Femme accroupie*, madera 1931.



aspiración a la claridad cartesiana al tiempo que al “encanto” y se manifiesta en el “gusto del método, el olfato crítico, la falta de solemnidad ridícula, o la sinceridad apasionada”, por ello si bien Picasso inventa el cubismo en lo que tiene de absoluta novedad impuesta por la imaginación, Braque, de cuyo mismo espíritu participa Laurens, aporta “*el conocimiento los hechos, la razón y el juicio (...) necesarios para fundar una gramática.*”¹⁷⁷ Mientras para Raynal o Tériade, esa gracia francesa se establecía particularmente en la obra posterior a las construcciones, cuyo carácter experimental no parece avenirse bien con el inevitable recuerdo clasicista de tradición francesa aludida, en este artículo Guéguen asocia muy especialmente la virtud francesa con la peculiar experimentación propuesta desde las construcciones. En la etapa de las construcciones ve también el crítico, el inicio de un camino hacia los valores puros de la forma, y habla de “construcciones abstractas”, cualidad abstracta que permanecerá, al margen del mayor o menor grado figurativo –figuras que son, en todo caso, *matrices simples e ineluctables*–, pues la lección cubista siempre se aplica, “*La figuración en su obra, depende sólo de la construcción (...)*”¹⁷⁸

Pronto, sin embargo, el primer término del título, realidad sensual, hace su aparición situándose en paralelo al análisis formalista propiciado por los valores abstractos de la estatuaría laurensiana. Surge entonces la aportación de este artículo al tratamiento crítico de la obra de Laurens, pues nada de lo expresado respecto al cubismo o el alma francesa del escultor ofrecía como ya sabemos novedad: “Este orden estatuario anterior a la vida, estas dimensiones sagradas, estos arquetipos, son el territorio de Laurens y explican la potencia mediatunda de sus figuras”¹⁷⁹ La sensualidad arquetípica de “las diosas” de Laurens asocia la contundencia moderna de sus formas con la mítica presencia de sus equivalentes arcaicos y entonces el crítico se permite hablar de “*Escultura eminentemente religiosa, escultura órfica, la más bella.*” Y aunque estas reflexiones se ilustran con obras de la primera década de los años 20, el crítico se sitúa ya en el camino que

conos, conos truncados, coronas y tamboriles, posee una gracia muy diferente de la que emana de obras de Picasso, de Gris o de Lipchitz y que es la gracia francesa (a tomar o a dejar)” Pierre Guéguen: *Henri Laurens*; **Cahiers d'Art** nº 1-2 1932, pp. 51-56, 7 ilustr., 1 foto, p. 51

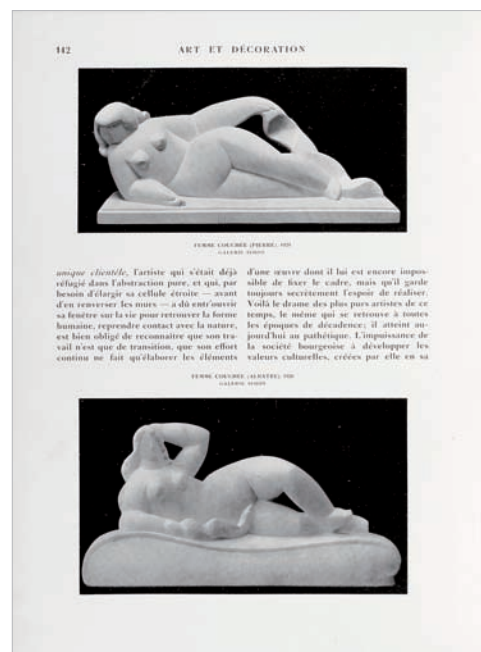
177 Ibidem, p. 52

178 “La lección del cubismo se reencuentra aquí, totalmente integrada, libremente aplicada. Mucho más que tal mujer en tal actitud, el artista se ha propuesto extraer ciertas matrices simples e ineluctables. / La figuración en su obra, depende sólo de la construcción (...)” (Ibidem, p. 52)

179 Ibidem, p. 52-54

indiscutiblemente luminosas y equilibradas-, pero en las que, sin duda, puede también hallarse el germen de las confusiones iconográficas o de las formas cambiantes entre mórbidas y prietas, voluminosa o apuntadas, que han de caracterizar el surrealismo pleno de 1935. En cualquier caso, el crítico se cuida de asociar sin más Laurens y surrealismo y señala el apego del escultor a la representación del cuerpo y cómo en él, este es siempre el lugar donde confluyen búsquedas plásticas y experiencias poéticas: *“La Femme couchée à la banderolle (1930) es una mujer saurio, totalmente próxima a las religiones mágicas y las últimas obras del artista parecen inspiradas en esta última vena. Pero mientras que con Arp, Miró y los creadores de objetos surrealistas de funcionamiento simbólico, el arte pasa precipitadamente de lo abstracto al objeto, Laurens jamás deja el dominio soberano donde la naturaleza decidió la conjunción magnífica de la más gran abstracción y de la realidad más grande y sensual: el cuerpo humano.”*¹⁸⁰

Léon Moussinac. Una gran imagen de la tectónica *Femme accroupie*, talla en madera de 1931, cierra finalmente este artículo que presenta por primera vez una mención a la deriva que caracterizará el trabajo del escultor en los años venideros, inaugurando así una línea crítica que no tendremos ocasión de ampliar pues, a pesar de que, como después se verá, en 1935 *Cahiers d'Art* presentó muchas imágenes de obras importantes del período “surrealista” no fueron acompañadas de un texto crítico. Pero, antes de llegar a ese momento, hay que detenerse en el único artículo que durante el período se le dedica a Laurens desde las revistas de modernidad moderada. Vimos cómo *L'Amour de l'Art* eludió por alguna razón, ocuparse de Laurens, será, en cambio, otra gran revista, *Art et Décoration* la que, desde presupuestos muy moderados y en el límite de lo que su línea editorial habría podido asumir en cuanto a manifestaciones de modernidad avanzada, aporte la visión más tranquilizadora del escultor. “Henri Laurens” aparece en *Art et Décoration* en mayo de 1932 de la pluma de Léon Moussinac¹⁸¹ y, efectivamente, desde la propia elección de las imágenes se entrega una visión inequívocamente clasicista de su obra centrándose con precisión en la época ya descrita que va de 1925 a 1928, momento en el que el cubismo cede en sus aspectos más rígidos pero sin desaparecer, siendo sustituidos los planos por los volúmenes de referencia cilíndrico-cónica hasta hacernos pensar en un sentimiento de la arquitectura femenina perfectamente equiparable al de Maillol. Se trata como ya se indicó, del momento donde los afanes de armonía y de equilibrio tan propios de Laurens encuentran su articulación más clásica. Algunas de las obras más características de este momento creativo son presentadas entre las páginas del artículo, todas ellas pertenecientes a la Galerie Simon, la galería de Kahnweiler: *Tête de femme*, aquí datada en 1927 pero considerada de 1925, muestra una

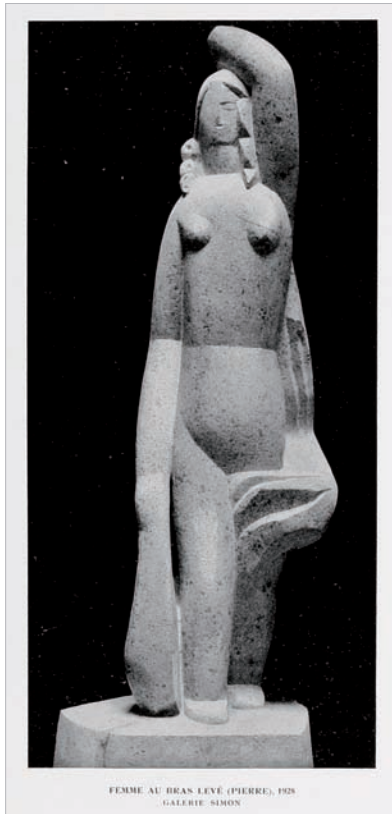


Páginas del artículo de Léon Moussinac *Henri Laurens*, en *Art et Décoration* 1932, Ref. en nota 182.

180 Ibídem, p. 54

181 Moussinac es un importante personaje de la cultura de izquierdas del momento y aún bien recordado por ser uno de los primeros teóricos e historiadores del cine. Conocido sobre todo como crítico cinematográfico desde su tribuna en *L'Humanité*, dio por ejemplo, a conocer *El acorazado Potemkin* en París con diversos visionados el año 1926. Fue escritor y promotor de la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires y después de la Segunda guerra mundial director de la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

sensibilidad próxima a Modigliani; *Femme au bras levé* o *Femme accroupie*, ambas piedras de 1928, son piezas entre las más características del período. Estas cuidadas y frías ilustraciones, siempre con fondos completamente negros como exigía la más tradicional reproducción de escultura, artificio algo pasado de moda por esas fechas, dan paso a un texto de muy escaso interés crítico, que nada aporta a la exégesis de la obra laurensiana.



Henri Laurens: *Femme au bras levé*, 1928. En: *Art et Décoration* 1932, Ref. en nota 182.

Ciertas reflexiones sobre la relación artista-sociedad si contienen, por el contrario, elementos de interés. Moussinac, militante comunista, se lamenta, al tiempo que se muestra comprensivo, de que el artista moderno que tan bien ejemplifica Laurens, se haya visto obligado a aislarse en un individualismo feroz, acosado por el utilitarismo mercantil a que la sociedad burguesa somete el sentido de su actividad artística. Así, sin contacto con las masas, pero tampoco en realidad con una elite fetichista y esnob, por mucho que constituya su clientela, el artista se encuentra aislado y en una encrucijada. Debe volver a ocupar el lugar social que siempre, en las grandes épocas, le correspondió y para ello debe comprender que *“el secreto de su liberación, es la rotura del estrecho círculo que él mismo se trazó, es el fin del aislamiento del que no pudo sustraerse, es la recuperación del contacto con la vida bajo todas sus formas, es su participación de creador en la obra colectiva, en la reorganización social del mundo.”*¹⁸² Pero tal objetivo tiene carácter revolucionario, han de cambiar las *“condiciones objetivas”* pero el artista contemporáneo depende de ello y ha de estar preparado; unos esperan el momento en que el arte recupere su *“utilidad”*, otros artistas lo temen: *“Esperando o no estos acontecimientos que devolverán al arte ese carácter de «utilidad» sin el cual sólo es esotérico, es decir que harán que el cuadro y la escultura, habiendo dejado de ser un medio de comercio espiritual para una categoría limitada de privilegiados, vuelvan a ser un medio auténtico y profundo de comercio espiritual entre la mayoría de los hombres, como*

*ya lo fue en las más altas épocas del arte, Henri Laurens trabaja sin tregua, casi en secreto.”*¹⁸³ Aunque sin hacerlo excesivamente explícito, y desde luego sin inflamar nada, manteniendo las formas, no deja de sorprender en 1932 este discurso izquierdista en una revista moderna sí, pero formando parte desde el propio título del ideario elitista de la burguesía.

Lo que cuenta a efectos de este estudio es sobre todo haber tenido ocasión de constatar la voluntad de medios modernos refractarios a vanguardismos, de asimilar a un artista tocado por el cubismo, ampliando así, aunque tarde, los horizontes de lo aceptable. Hay que pensar, desde luego que el Laurens de la época seleccionada por la revista facilitaba enormemente tal operación. Más en cualquier caso que a una revista próxima al surrealismo como *Minotaure*. No obstante, los críticos de arte de *Minotaure* sí se interesaron e incluyeron a Laurens entre los escasos artículos dedicados al arte por la revista. Maurice Raynal incluyó como no podía ser menos el taller de Laurens en *«Dios-mesa-cubeta»*¹⁸⁴, el artículo comentado ya desde múltiples puntos de vista. De hecho la primera página del artículo se abre con *L'Océanide* (1933) del mismo año en que se publica el artículo, y ya en el pliego dedicado al taller se presenta una página con dos imágenes de *Les Ondines* (1933) en estado de boceto y en plena realización a su magnitud final y en la página opuesta una hermosa vista general del taller que ha servido de frontispicio a este capítulo. Algo

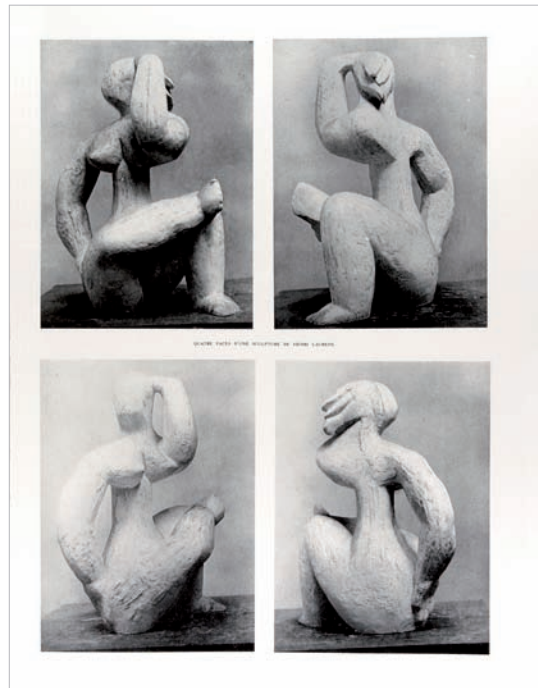
182 Léon Moussinac: *Henri Laurens*; *Art et Décoration* mayo 1932, pp. 141-146, 8 ilustr., p. 143

183 *Ibidem*, p. 143

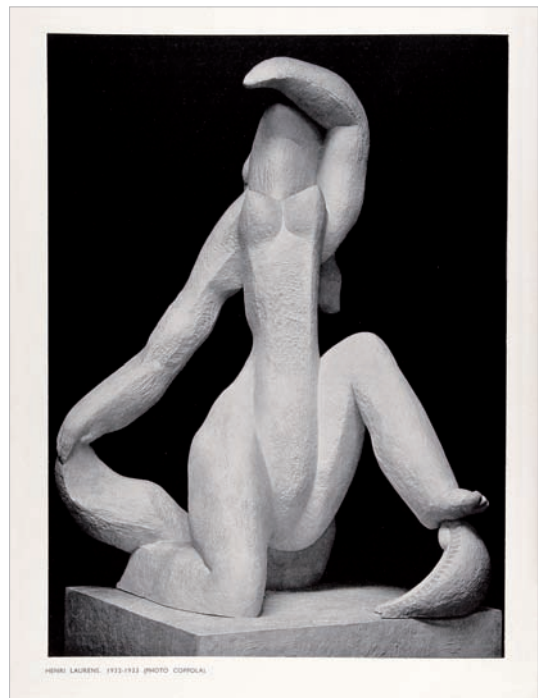
184 Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; *Minotaure* n° 3-4 n° doble impreso en diciembre de 1933, p. 39-53, Ilustr.

más tarde en «*Aspectos actuales de la expresión plástica*»¹⁸⁵ Tériade incluye una página con cuatro vistas del boceto que dará lugar a la *La Nègresse* (1934)

Respuesta de 1935. La presencia de la última etapa artística del Laurens de entreguerras, la correspondiente al segundo lustro de los años 30 que nos hemos atrevido, con ciertas reservas, a llamar surrealista, está indicada en cuanto a las imágenes por el peculiar fascículo de *Cahiers d'Art*, 1-4 de 1935. Recordamos que se trata de una larga colección de respuestas de críticos y artistas a un cuestionario propuesto por Christian Zervos; entre las páginas de texto y sin una relación orgánica, sino como un discurso transversal, se ofrecen, generalmente a toda página, estupendas imágenes de arte agrupadas consecutivamente por artistas, todos ellos escultores: Matisse abre el fascículo aunque con pintura y tras una sola pero poderosa imagen de una cabeza de Giacometti, se suceden las muchas dedicadas a González, Laurens y, finalmente, Lipchitz; todos estos artistas están representados con obra relativamente reciente. Se trata por lo tanto de uno de los recorridos más implicados en la escultura contemporánea de los propuestos por la revista y por ello ya ha sido examinado aquí en lo que compete a algunos de estos escultores, particularmente a Lipchitz. La parte dedicada a Laurens entre estas series de imágenes, es la más amplia con muchas de las obras presentadas desde diversas vistas, y abarca desde 1929 con *Cariatide*, una terracota fuertemente constructiva y masiva, ya antes citada entre esas culminaciones que parecen confluir por su afán clasicista –que no por su apariencia– con el espíritu tranquilo de un Maillol; hasta el mismo 1935 con dos grandes vistas de una de las obras que más ajustadamente puede asociarse al surrealismo, *Rosa*, la obra está fechada en esta versión de terracota o escayola en 1934-1935. Entre medias se hace un recorrido bien escogido con obras muy celebradas de este primer lustro de la década: *La Petite Maternité* (1932), *L'Océanide* (1933), *La Nègresse* (1934) y otra figura de 1934 muy en relación con esta última. El interés por presentar la producción más reciente queda de manifiesto con la ya citada *Rose* y con otra obra más que no ha podido ser identificada sino es por la fecha, único dato, además del estudio fotográfico, consignado a pie de foto en todas las ilustraciones del fascículo; se trata de una *Femme couchée* de 1935 y constituye con su elevado grado de abstracción al tiempo que con su volumetría biomórfica una obra en la que surrealismo y abstracción hallan una síntesis que contiene el embrión de muchos descubrimientos explorados después con la eclosión de la escultura de gran abstracción, Cárdenas, Henry Moore y en general mucha escultura europea y norteamericana de la segunda posguerra encontraron una referencia en estas obras laurensianas.



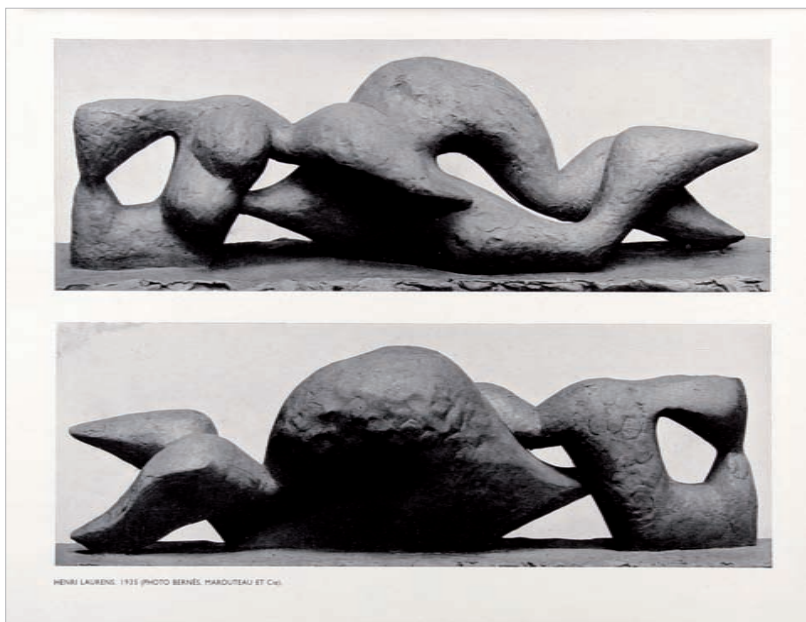
Henri Laurens en Minotaure 1934, Ref. en nota 185. Varias vistas del estudio para *Nègresse*, 1934



Henri Laurens, *L'Océanide*, 1933. Página de "Enquête" en *Cahiers d'Art* 1935, Ref. en nota 187.

185 Emile Tériade: *Aspects actuels de l'expression plastique*; *Minotaure* n° 5 junio 1934, pp. 33-48, 42 ilustr y 1 HT,

En medio de este gran despliegue visual aparece, entre otros, el texto concerniente al escultor, consistente en la transcripción de las respuestas dadas por Laurens, personalmente y de viva voz, al propio Zervos; está escrito en primera persona y, aunque no se ha entrecomillado, se presenta como debido al artista. Se trata de un texto que aporta, sin duda, interesantes reflexiones sobre el arte, el público o la tradición oficial clásica pero, como ocurre en otras respuestas a esta encuesta zerviana, tiene un carácter excesivamente general y maximalista¹⁸⁶. Hay momentos, sin embargo, en los que Laurens manifiesta su personalidad y justifica su discreción como artista ante un mundo de ideología “mediocre” y un pueblo alejado de sus “instintos” *“A la espera de que el hombre del pueblo se desarrolle, solo le queda al artista buscar en sí mismo, en la más profunda de sus reservas. / Este repliegue sobre sí mismo da a las obras de hoy día su carácter aparentemente hermético. En realidad son limpiadas.”*¹⁸⁷ Uno de los problemas propuestos por Zervos en su encuesta era precisamente la preocupación por el progresivo alejamiento entre el arte y el público, distanciamiento especialmente grave respecto a las capas populares. Como se ve, Laurens no cree que el artista deba ceder



Henri Laurens y las síntesis abstractas de los años 30. *Femme couchée (?)*, 1935. Página de “Enquête” en Cahiers d’Art 1935, Ref. en nota 187.

un ápice de su “espiritualidad” ante esta situación en la que no cree que el artista tenga ninguna responsabilidad, y recuerda para cerrar su intervención, la incompreensión ante el advenimiento del cubismo, debida según él a la irritación del público ante cualquier cosa que se le presente como un exceso de “espíritu”: *“El espíritu es lo que más molesta al público. Ahora bien, una obra de arte debe situar su garra en el corazón del espectador. Las primeras obras cubistas eran para mí una alucinación. No las comprendí de inmediato, pero me sentía pleno de una turbación inexplicable, se desprendía de ellas un milagro que se me imponía.”*^{188, 189}

Tiene interés reparar en cómo Laurens recuerda, una vez más, su momento iniciático, su “alucinación” o “iluminación”, para concluir su opinión sobre la situación contemporánea del arte. Es una manifestación más de la introspección que caracterizó siempre su actitud, tanto pública como privada, ante el propio trabajo. “*El escultor silencioso*” le llamó Pierre Reverdy tanto por el carácter de su personalidad como por el de su obra, el propio Laurens siempre defendió la completa independencia del camino que se trazó afirmando que él había trabajado solo.

186 Véase un ejemplo: “El valor intrínseco de la obra de arte proviene sobre todo del potencial de espiritualidad de cada artista, de su poder para expresar las ideas fundamentales, del número de antenas de que dispone para captar lo inconmensurable, lo imponderable, lo invisible; del modo, también, en que combina sus intuiciones y sus afecciones.” Christian Zervos: *Enquête*, (Réponse de Henri Laurens); **Cahiers d’Art** nº 1-4 1935, p. 47. El comentario, no obstante, encuentra un sentido en la intención de desvincular el valor del arte de sus aspectos formales algo que debía preocupar en ese momento al escultor sumido en derivas surrealistas.

187 Christian Zervos: *Enquête* (Réponse de Henri Laurens); **Cahiers d’Art** nº 1-4 1935, 11 ilustraciones de Laurens: pp. 35-48, 46, 49-52, 55, 57-59; texto: p. 47

188 Ibidem, p. 47

189 Se trata de una conclusión en cualquier caso muy compartida en la época, como dan a entender muchas de la respuestas consignadas en este número de *Cahiers d’Art*; en la encrucijada política de la ascensión de los totalitarismos, el arte moderno opta por la máxima independencia y, aunque los artistas participasen a menudo de la ideología de izquierdas, las obras, salvo excepciones se mantienen al margen.

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

3ª PARTE:

Los escultores en las revistas del arte moderno.

Capítulo 9. La escultura en libertad.

Capítulo 9. La escultura en libertad.

Sumario detallado:

Páginas

9. I. LOS MAESTROS MODERNOS. 587

9. I.1. Constantin Brancusi redescubierto. 589

Respeto e incompreensión.- (página 590)

Brancusi en París y en las revistas.; Brancusi y *L'Esprit Nouveau*.; La coincidencia Déco.

La recuperación de *Cahiers d'Art*.- (p.594)

Los artículos de *Cahiers d'Art*.; Sobre el artista.;

El valor de la materia.; Escultura y objeto.;

Lo absoluto y los ciudadanos.; Brancusi en otros medios.

9. I.2. Henri Matisse. 604

Ausencia de Matisse escultor.- (p. 604)

9. I.3. Pablo Picasso. 607

Picasso y la escultura.- (p. 607)

Picasso y la renovación del género.; La escultura experimental.

Los artículos en *Cahiers d'Art*.- (p. 609)

"Picasso en Dinard".; Escultura y monumento según Zervos.;

Pintura y escultura.; "Proyectos de Picasso para un monumento".;

Las dimensiones del monumento.

Picasso y el arte moderno después del optimismo.- (p. 617)

Los monográficos Picasso de 1932 y 1935.; "Hecho social y visión cósmica".;

"Hablo de lo que está bien"; "Conversación con Picasso".;

Las fotografías de escultura, Boisgeloup 1935.

Picasso en su elemento.- (p. 623)

Primer número de *Minotaure*.; Picasso y las cosas.;

Un garabato en *Documents*.; Robert Desnos comprueba la firma.;

François Fosca busca también la firma.; Las cosas y la escultura.;

Papilla clásica y huesos de cereza.

9. II. ESCULTURA Y ESCULTORES EN HIERRO. 633

La escultura en hierro.

9. II.1. Pablo Gargallo. 634

La modernidad aceptada.- (p. 634)

Las reseñas en *L'Amour de l'Art*.; Querencias ornamentales.

Los artículos.- (p. 638)

Exposición de arte moderno en Hamburgo.; "Pablo Gargallo".;

E. Tériade.; Christian Zervos y las dos caras de Gargallo.

9. II.2. Julio González. 644

Orfebre reconocido/artista dubitativo.- (p. 644)

Los años 30 de Julio González en las revistas.- (p. 645)

Primeros reconocimientos.; Comentario a la exposición en Galerie Percier.;

Obras de la Galerie Cahiers d'Art y respuesta a *Enquête*.; Paradójica ausencia en los medios del surrealismo.

9. III. LA NUEVA GENERACIÓN Y LA SOLUCIÓN ABSTRACTA:
APUNTES DOCUMENTALES.

653

Presencia de la joven escultura.- (653)

Hans Arp. (656)

Alberto Giacometti. (662)

Un artículo sobre Alexander Calder. (670)



COIN D'ATELIER, 1925

Constantin Brancusi: Rincón de su taller hacia 1925. Fotografía del propio escultor publicada en Cahiers d'Art 1929, Ref. en nota 19.

Capítulo 9. La escultura en libertad.

9. I. LOS MAESTROS MODERNOS.

Capítulo 9. La escultura en libertad.

9. I. LOS MAESTROS MODERNOS.

9. I.1. Constantin Brancusi redescubierto.

Respeto e incompreensión.-

Brancusi en París y en las revistas.; Brancusi y *L'Esprit Nouveau*.; La coincidencia Déco.

La recuperación de *Cahiers d'Art*.-

Los artículos de *Cahiers d'Art*.; Sobre el artista.; El valor de la materia.; Escultura y objeto.; Lo absoluto y los ciudadanos.; Brancusi en otros medios.

9. I.2. Henri Matisse.

Ausencia de Matisse escultor.-

9. I.3. Pablo Picasso.

Picasso y la escultura.-

Picasso y la renovación del género.; La escultura experimental.

Los artículos en *Cahiers d'Art*.-

"Picasso en Dinard".; Escultura y monumento según Zervos.; Pintura y escultura.; "Proyectos de Picasso para un monumento".; Las dimensiones del monumento.

Picasso y el arte moderno después del optimismo.-

Los monográficos Picasso de 1932 y 1935.; "Hecho social y visión cósmica".; "Hablo de lo que está bien".; "Conversación con Picasso".; Las fotografías de escultura, Boisgeloup 1935.

Picasso en su elemento.-

Primer número de *Minotaure*.- Picasso y las cosas.; Un garabato en *Documents*.; Robert Desnos comprueba la firma.; François Fosca busca también la firma.; Las cosas y la escultura.; Papilla clásica y huesos de cereza.

El sincretismo manifestado en la simultaneidad de tendencias y en los procesos de retroalimentación y mezcla surgidos entre ellas es una característica cultural de los años 30. *Dios-mesa-cubeta*¹ el artículo ya comentado desde distintos aspectos en este estudio, sería un excelente ejemplo de esos procesos en su aplicación a las revistas. Que justamente ya en los años 30 y en un medio propio del surrealismo hallemos un importante artículo sobre escultura escrito por un crítico que tuvo sus mejores momentos en *L'Esprit Nouveau*, fotografiado a su vez por uno de los grandes cronistas del París surrealista, e ilustrado con obras de escultores que fueron o son primitivistas, clasicistas y cubistas es, efectivamente, una muestra paradigmática del sincretismo del gusto que la consideración de modernidad había llegado a adquirir y manifestaba habitualmente en medios tan inequívocamente avanzados como *Cahiers d'Art* o *Minotaure*. Actitud abierta y afirmativa verdaderamente distinta de la exclusiva selección de la revista purista o de la aplicada por Dada o el surrealismo de los años veinte. Muy distinta también, claro está, de la limitación a contenidos figurativos de las revistas de tradición. *Cahiers d'Art*, como vimos al presentar esta cabecera, asume esta amplitud de miras desde su comienzo limitando claramente, eso sí, la escultura "excesivamente" realista. La lista de escultores a tratar se amplía notablemente con los nombres jóvenes que aparecen ahora, pero también con la recuperación para la escultura de algunos escultores "olvidados" como Brancusi, Picasso o Matisse, y la uniformidad de la modernidad cubista da paso a la libertad de lenguajes, desde los figurativos hasta los concretos pasando por poéticas

¹ Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; *Minotaure* n° 3 – 4 impreso en diciembre de 1933, p. 39-53, 6 páginas de ilustr.: Los talleres fotografiados por Brassai.

tan cambiantes e inclasificables como la de Picasso. La dedicación de *Minotaure* a la escultura es, sin embargo, escasa, como lo es en general su dedicación al arte abordado a través de los artículos monográficos tradicionales en las revistas de arte, aún así ofrecerá el artículo más amplio, al menos desde el punto de vista de la imagen, entre los dedicados a la escultura de Picasso. Así pues, la única revista que sí ofrece un panorama amplio de la escultura del momento y la de los maestros modernos es *Cahiers d'Art*, a sus páginas habrá que remitirse para conocer la consideración e imagen ofrecida de escultores como Brancusi, Picasso, González, Harp, Giacometti, etc.

9. I.1. Constantin Brancusi redescubierto.

Respeto e incomprensión.

Brancusi en París y en las revistas. El célebre escultor rumano Constantin Brâncuși (Hobita [Târgu Jiu] 1876 - París 1957) gozó siempre de un respeto extraño y muy extendido, como el que se profesa a un sabio o a un asceta aunque no se compartan sus visiones. Su posición solitaria, después de demostrar públicamente su maestría en las habilidades tradicionales de la escultura al tiempo que ya una gran madurez artística, la inmediata atracción de Rodin que le llama a su lado, y el abandono de estos tempranos éxitos para atacar la escultura desde presupuestos sorprendentes por su extremada síntesis formal y radicalmente independientes de las renovaciones y las escuelas surgidas de la pintura, hacen de él una figura respetada por los más diversos ambientes, pero de su arte un asunto que no se sabe cómo abordar. Tal parece desprenderse de la completa ausencia de su obra en las revistas de arte parisinas que no le dedican ni artículos ni reseñas personales y apenas imprimen su nombre en sus páginas, si no es al paso de comentarios generales sobre salones o arte anterior a la guerra, hasta el año 1927 en que *Cahiers d'Art* decide reparar la injusticia de semejante ostracismo. Sorprende igualmente que, aunque en las historias del arte moderno editadas en la época sea generalmente considerado, la primera monografía en francés sobre Brancusi no aparezca hasta 1947 y sea extraordinariamente limitada, 375 ejemplares² Su presencia en los salones fue habitual desde 1906, a los dos años de su mítico viaje a París; al principio, los de la Société Nationale des Beaux-Arts donde Rodin, vicepresidente de la sociedad, tuvo ocasión de alabar su trabajo, e inmediatamente en el nuevo Salon d'Automne o en el Salon des Indépendants, donde participa con tres obras en la célebre manifestación cubista de 1912. Es cierto que desde 1913 en que animado por Marcel Duchamp participa en el Armory Show de Nueva York, su presencia en el incipiente ambiente moderno americano será importante y le proporcionará ventas y sus más relevantes exposiciones, pero Brancusi es sobradamente conocido y considerado en el París de 1920. Así es a juzgar, por ejemplo, de la enorme repercusión que tuvo la censura de su *Adam et Eve*³ con ocasión de su retirada al paso de las autoridades y después permanentemente, del Salon des Indépendants, inaugurado el 28 de enero de ese año.

De este episodio sobradamente conocido y muy revelador del ambiente artístico del momento, nos interesa aquí especialmente la unánime reacción de apoyo al artista por parte de sus colegas y de los más destacados críticos. Efectivamente, cuando aún no había pasado un mes desde la polémica retirada de la obra, se publica en *Le Journal du Peuple* un texto en defensa de la independencia y libertad del arte que firman numerosos artistas e intelectuales: Braque, Derain, Dufy, Gris, Laurens, Léger, Lhote, Lipchitz,

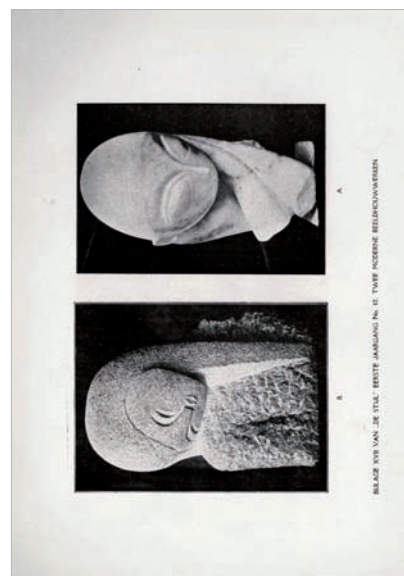
² V. G. Paleolog: *Constantin Brancusi*, Forum, Bucarest 1947

³ Más conocida por *Princesse X* (1915-1916). Simón Marchán Fiz se refiere a la pieza objeto de esta polémica como *Adam et Eve*, sin embargo, Carola Guiedion-Welcker mucho más próxima a los acontecimientos y al artista habla de *Princesse X*, que en realidad sería la versión en bronce pulido de *Adam et Eve*.

Metzinger, Picasso, E. Satie, entre los artistas; B. Cendrars, J. Cocteau, G. Ribemont-Dessaignes, M. Raynal, P. Reverdy, A. Salmon, L. Vauxcelles y otros entre los escritores y críticos⁴. Como se ve, junto al grupo de artistas vinculados a la galería de L'Effort Moderne o muy próximos encontramos a críticos que por esas fechas tenían responsabilidades en algunas de las revistas más importantes, concretamente *L'Amour de l'Art*, dirigida en ese momento por Louis Vauxcelles, o *L'Esprit Nouveau* que había de comenzar su andadura en octubre de ese año y donde Maurice Raynal tendrá un papel relevante, y André Salmon, G. Ribemont-Dessaignes o Pierre Reverdy, colaborarían en los primeros momentos. Pues bien, en ninguno de estos dos medios, únicos que dentro del ambiente de "Retorno al orden" propio del primer lustro de los años veinte se hacían eco de las producciones de modernidad avanzada, aparecerá artículo o reseña alguna sobre Brancusi. Se trata ciertamente de algo puramente sintomático pues el hecho de que, por ejemplo, Vauxcelles, que en ese momento mantiene una posición militante de vuelta al orden y critica abierta a los vanguardismos, no acepte en consecuencia el arte del escultor rumano, no impide que defienda la libertad artística. En cualquier caso su revista obvia a Brancusi tanto en la etapa de Vauxcelles, como en la mucho más abierta a novedades y al *espíritu nuevo* que desde 1923-1924 va imponiendo Waldemar George; mucho menos, en la mediocre etapa de François Fosca que culmina la década. Pero con ser *L'Amour de l'Art* una hermosa revista de arte, nunca fue estricta en sus líneas editoriales y elecciones artísticas ni pretendió erigirse en portavoz de grupo o espíritu alguno, caracterizándose precisamente por su eclecticismo y contradicciones internas; es relativo, pues, lo que pueda concluirse del hecho de que incluyera o no a determinado artista entre sus páginas.



Constantin Brancusi en De Stijl Vol. 1, nº 12, Delf, octubre 1918. Ref. en nota 12. A la derecha Mlle. Pogany, 1913.

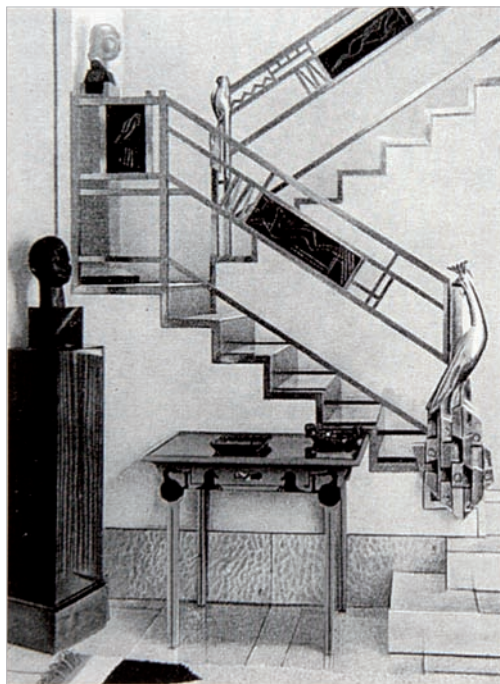


Brancusi y *L'Esprit Nouveau*. Otra consideración merece la misma circunstancia tratándose de *L'Esprit Nouveau*. Que la revista del purismo evitase absolutamente la inclusión de imágenes o referencias concretas a Brancusi no puede dejar de tener algún significado por cuanto eran tan pocos los escultores surgidos del período vanguardista, que rechazar al más destacado y mítico entre ellos parece extraño; por otra parte, desde muchos puntos de vista, la deriva desde la expresión rodiniana pasando por el primitivismo y el folclorismo hacia una síntesis máxima e hiper-idealizada efectuada por Brancusi, podía con perfecta legitimidad asimilarse a presupuestos muy próximos a la línea militante de la revista, presupuestos interpretables como una peculiar manifestación del retorno al orden, pero también como de una pervivencia de sueños vanguardistas. Cuesta, por lo tanto, creer que solo se trate de una negligencia de la diligente dirección de una revista que proclamaba su compromiso —*Servicios rendidos a nuestro tiempo*— con el espíritu constructivo de la época que reunía al fin arte, ciencia e industria; a la escultura y al automóvil; al arquitecto y al ingeniero. ¿No respondían las superficies regulares, matemáticamente resumibles, y los pulidos de espejo a estas ecuaciones? El purismo, por otra parte, tuvo una visión estrictamente formalista de las producciones arcaicas y etnográficas y aunque admiró su carácter constructivo y su poderosa plasticidad, para los artistas de *L'Esprit Nouveau* estas producciones solo representaron una constatación más de la universalidad de la tendencia a la geometría —*el hombre*

4 S. Marchán Fiz: *Pájaro en el espacio, un aduanero legitima, a su pesar, el arte moderno*. *Arte y Parte* nº 35 2001, pp. 12-23.

es un animal geométrico-; pero los aspectos antropológicos y la dimensión ritual, mítica y mística de las artes etnográficas no tenía cabida alguna en su darwinismo racionalista.

Así pues, por encima de una posible e incluso pertinente lectura en términos racionalistas o al menos maquinistas de la obra de Brancusi, hubo de pesar más el acertado convencimiento de los puristas de la importancia que en este trabajo tenían otros factores diametralmente opuestos, como la asimilación de cierta dimensión mística de la psiquis primitiva, por usar términos tomados de la descripción de Mircea



Constantin Brancusi y el gusto Déco. a) *Danaide* en el rellano de la escalera del estudio Jacques Doucet en Neuilly, hacia 1928; b) Mlle. Pongany en bronce bruñido, 1920. Fotografía del propio escultor publicada en *Cahiers d'Art* 1929, Ref. en nota 19.

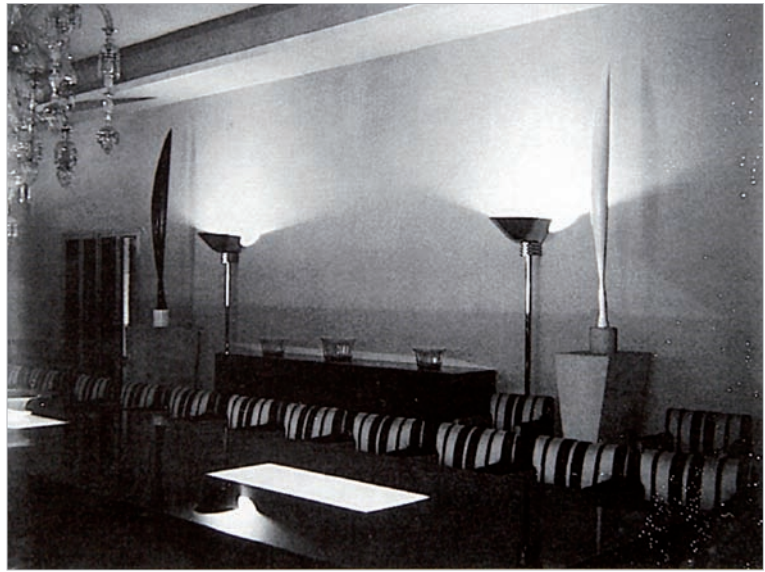
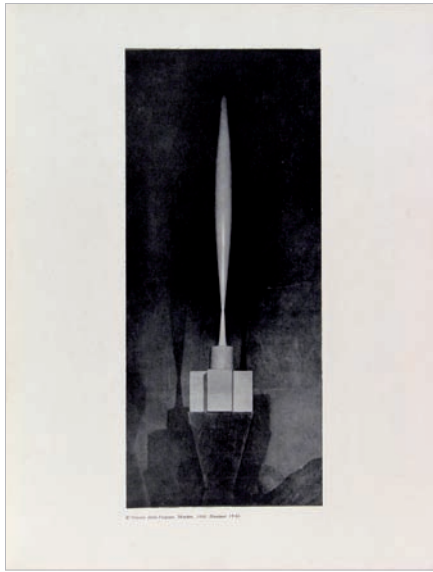
Eliade del primitivismo interiorizado del escultor⁵; pero tal asimilación anacrónica era, desde dentro de la lógica del progreso, una aberración monstruosa. Habrían tenido entonces los inteligentes jóvenes de *L'Esprit Nouveau*, la finura crítica suficiente como para discernir estas cualidades y aspiraciones en la obra brancusiana, tan opuestas a su visión del arte, por encima de los poderosos resúmenes formales y las indudables apariencias maquinistas de, al menos, las obras en bronce y piedra, y en consecuencia, desconfiaron de semejante Caballo de Troya.

La coincidencia Déco. Negar a Brancusi a causa de su peculiar vía folclórico-primitivista y de su reconocido misticismo, pudo muy bien complementarse con otras dudas y otros poderosos prejuicios del puritano, valga la redundancia, purismo. Las aproximaciones al peculiar arte de Brancusi pueden ser muy diversas, la dificultad para asociarlo a corrientes o grupos determinados ha fomentado una multiplicidad de lecturas y asociaciones que Michel Gauthier pone de relieve: “*Confrontarlo (el arte de Brancusi) con las estatuarias asiática y africana es pertinente. Las asimilaciones del arte folclórico rumano, particularmente olténiano (olténien), constituyen una pista. El lugar del arte brancusiano en la escultura animalista –sus relaciones por ejemplo con el trabajo de François Pompon– puede igualmente interesar. O bien, incluso, es lícito relacionar semejantes aspectos de la escultura de Brancusi, sus pájaros de bronce particularmente, con el estilo –suponiendo que haya habido uno– “art déco” y las esculturas, por ejemplo, de un Gustav Miklos.*”⁶ El descenso desde el misticismo o el inconsciente colectivo hasta el Art Déco parece algo brusco, pero pasada la primera sorpresa y considerando el alto status de que, como hemos tenido ocasión de comprobar, gozaban las artes decorativas en la patria de las industrias del lujo y la estrecha colaboración de los escultores con aquellas, en nada afectaría tal vinculación, tal circunstancia temporal, a la sustancia de la obra brancusiana. En cualquier caso, pueden citarse más opiniones en este sentido; Robert Morris calificó la sensibilidad del escultor como esencialmente déco y sobre los *Oiseaux* Pontus Hulten habla de un “*retintín art déco*”⁷. Es poco probable concebir

5 Mircea Eliade: *Brancusi y las mitologías*; **Arte y parte** nº 35 2001, pp. 24-32

6 Michel Gauthier: *Brancusi: Overtures*; **Les cahiers du Musée d'art moderne**, nº 54, invierno 1995, p. 5

7 AA.VV.: *Brancusi*, Flammarion, París 1986, p. 51



Constantin Brancusi y el gusto Déco. a) *L'Oiseau dans l'espace*, 1925. Fotografía del propio escultor publicada en Cahiers d'Art 1927, Ref. en nota 16. b) Salón comedor del Manik Bagh Palace de Indore (India) con dos versiones en mármol de *L'Oiseau dans l'espace*. Imagen de 1968.

siquiera estas prosaicas relaciones cuando los pulidos de Brancusi viven en las célebres fotografías que él mismo tomaba del taller del *impasse* de Ronsin, donde sus destellos respiran transcendencia, pero es por el contrario, muy fácil, casi inevitable, establecerlas ante las obvias similitudes visuales y táctiles entre muchas producciones de las distintas ramas de las artes aplicadas del momento y las obras de Brancusi, o ante la perfecta integración estilística que algunas imágenes de época o posteriores ofrecen de las piezas del escultor en entornos decorativos *Déco* y *Nègre*⁸.

Conocemos, por otra parte, la campaña sistemática orquestada desde *L'Esprit Nouveau* contra el ornamento y la idea misma de decoración, cuyos artículos 1925 y otros han sido comentados con cierta extensión. Esto, es cierto, no impidió a la revista hacerse eco ampliamente de los decorados de Léger para los Ballets Suedois⁹ perfectamente integrados en las modas decorativas modernas del momento, pero un decorado de teatro es un arte de circunstancias por mucho que Raynal entusiasmado con el trabajo del pintor pareciera considerarlo el alma del espectáculo por encima -en la *La creation du monde*- de la música de Darius Milhaud. Una escultura o un cuadro es otra cosa, viven en base a sus propias premisas y adaptan el mundo sensible a sus dictados armónicos que, según el “modernismo” purista son los más afines a nuestra mente y su manera de percibir; por lo tanto, cualquier interferencia es indeseable, cualquier contaminación utilitarista una grave falta. El carácter fragmentario y objetualizado de las obras de Brancusi, las interrupciones formales y rítmicas apoyadas por los cambios de material de sus conjuntos de soportes-escultura, las modulaciones repetitivas, los brillos de espejo o los discos de acero pulido en que descansan algunas obras, y también, por el contrario, la brutalidad de sus tallas en madera, son, todas ellas, dimensiones opuestas a la escultura entendida como plástica constructiva, como organicidad y unidad formal que implica una sobriedad material, una discreción táctil que apelen más al entendimiento que al agrado sensible y los placeres de la materia o la percepción.

Podrían enumerarse todas, y son muchas, las dimensiones del trabajo brancusiano que han sido redescubiertas y muy altamente valoradas para la escultura, por artistas y críticos en el último tercio del siglo XX y habríamos enumerado las razones por las que los puristas no podían aceptarlo y por las que desde sus premisas estéticas debían ponerlo en relación con la producción decorativa o, cuando

⁸ Veanse como ejemplo del uso efectivo al que en ocasiones se han prestado las obras de Brancusi algunas de las imágenes aportadas, por ejemplo la de los *Oiseaux* en el hall del Empire State.

⁹ Se trata de *Skating Rink* y de *La creation du monde*, producciones ambas de las que se han aportado ya imágenes y algunos comentarios y que fueron ampliamente ilustradas por las revistas, particularmente por *L'Esprit Nouveau* pero también por *L'Amour de l'Art*.

menos hallar en él una solución a la demanda moderna de un carácter paradójico e inquietante opuesta a la claridad del discurso evolucionista del purismo. De algún modo, por lo tanto, al no incluir al célebre escultor moderno Brancusi en la revista del espíritu moderno, *L'Esprit Nouveau* parecía darle la razón al celoso aduanero norteamericano¹⁰. Se han señalado hasta aquí posibles razones para explicar los reparos del “modernismo” purista y la crítica próxima a su medio, respecto a la escultura de Brancusi, en dos sentidos, a saber, el carácter no formalista de la asimilación primitivista en la obra brancusiana y sus coincidencias con las formas y técnicas de las artes aplicadas del momento; conviene señalar un tercer aspecto, relacionado con los anteriores que sin duda había de levantar la desconfianza de amplios sectores de la modernidad francesa. Se trata del alto grado de abstracción desarrollado por el escultor que culmina con la importancia creciente de sus pedestales, expresión escultórica totalmente independizada en la *Columna sin fin*, y la máxima descontextualización naturalista de sus fragmentos humanos o sus animales, que devienen puros signos respecto a su referencia temática. Pero, como es sabido, en París las tendencias abstractas, perfectamente desarrolladas antes y durante la guerra en otros entornos como el holandés o el ruso, no son aceptadas hasta el comienzo de los años treinta. Las estéticas derivadas del cubismo vieron el completo abandono del objeto temático como un elemento de confusión y un peligro de disolución de los géneros artísticos que de ese modo se aproximaban a los intereses de la decoración o bien de la arquitectura; la función del arte sería, por el contrario, depurar la experiencia sensible del mundo para ajustarla a *las propiedades universales de los sentidos y del espíritu*, pero la acomodación de lo real al espíritu matemático propio del *animal geométrico* a través del artefacto artístico, tiene sentido justamente en esa confrontación que pone de manifiesto una forma espiritualmente más elevada de representarse el mundo, de hacerlo cognoscible más allá de su apariencia¹¹. Esto tal vez explique por qué, mientras en la revista del neoplasticismo, *De Stijl*, Vilmos Huszar publica un texto sobre los grados de síntesis plástica en arte, comparando una escultura en piedra de carácter primitivista con *Mlle. Pogany*, mármol de 1913, ambas de Brancusi,¹² en *L'Esprit Nouveau* no hallamos rastro del precursor rumano. Muchos años más tarde, en 1927, Theo van Doesburg publica en su revista un artículo monográfico sobre el escultor en el que incluye sus célebres aforismos.¹³

La recuperación de *Cahiers d'Art*.

Los artículos de *Cahiers d'Art*. Aunque Christian Zervos, director de *Cahiers d'Art*, comparte las extendidas reservas hacia una abstracción pura o arte concreto, su personal visión del arte nunca supuso un apriori excluyente para artistas que, al margen de su vinculación estética o grupal, destacasen por su modernidad y originalidad salvo, tal vez, en el caso de los realismos, tan restringidos en su revista. En esta consideración abierta del arte, más orientada a los resultados concretos manifestados a través de las obras que a cualquier consideración estética previa, destacaba el papel otorgado a los maestros (aíneés) de la primera generación vanguardista, fueran del fauvismo, del cubismo o incluso de posimpresionismos tardíos. En algunos casos esta recuperación supuso una reinstalación en el presente de las obras de actualidad de artistas cuya indudable fama y prestigio habían quedado vinculados al momento heroico de preguerra. En este sentido la acción, que podría calificarse de sistemática, desarrollada por *Cahiers d'Art* acerca de maestros como Matisse, Picasso, Braque, Léger y tantos otros, será fundamental en la implantación y podría decirse que popularización definitiva de su obra en el imaginario del arte moderno internacional. Para Christian Zervos, un enamorado de los primitivismos y las artes de los períodos arcaicos de las culturas, la recuperación de Brancusi equivalía, tanto por la calidad intrínseca de su obra como por su importancia histórica para el desarrollo moderno de su medio artístico, a la de un Matisse o un Picasso, y de hecho, afirma Zervos, fue

10 El caso es bien conocido: se pretendió que *Oiseau dans l'espace* pagase unas tasas aduaneras de las que, sin embargo, las obras artísticas estaban exentas.

11 Ozenfant et Jeanneret: *Le Purisme: L'Esprit nouveau*, N° 4 enero de 1921, p. 369 en adelante

12 V. Huszar: *Aesthetische Beschouwingen; De Stijl*, n° 12, octubre 1918

13 Theo van Doesburg: *Constantin Brancusi: De Stijl* 1927, n° 79-84, pp. 81-86, 4 ilustr.

el único en su oficio que estuvo a la altura de la audacia de aquellos pintores: *“Tan solo Brancusi, entre los escultores de esta generación, se ha separado del clasicismo para interesarse por las inquietudes de su tiempo. Era el momento en que Brancusi fue el escultor de éxito en la Nationale; era, también, el momento de la invasión de los negros. Y Brancusi no ha dudado en abandonar las pequeñas seguridades del arte para ir a buscar la aventura en el territorio de los negros. Volvió de allí con obras en las que la invención y la ejecución son evidentes. De esta época datan toda una serie de esculturas en apariencia ajenas a la naturaleza. Hijo de una civilización voraz, Brancusi ha explorado posteriormente todas las perspectivas que el arte negro le podía dejar entrever y que le han permitido acceder a la forma pura, sin el truco de la copia, llevar la proporción hasta el límite de la percepción*

*y concebir el volumen en su más absoluta simplicidad, donde el menor paso en falso precipita al abismo. Pero no hay falsos pasos para quien lleva en sí la visión misteriosa de las cosas.”*¹⁴ En consecuencia, y aunque los artículos que se le dedicarán no tienen el desarrollo y extensión de los dedicados a los pintores nombrados, Brancusi tendrá una presencia relevante en la revista que durante el período de entreguerras le dedicará tres artículos monográficos ilustrados siempre con las fascinantes fotografías tomadas por el propio escultor.



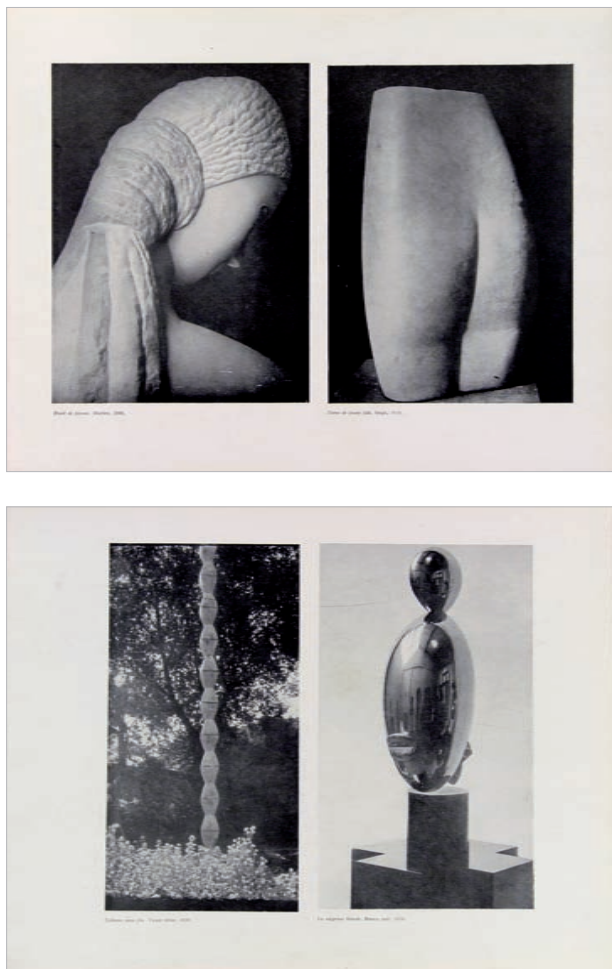
Páginas del artículo de Albert Dreyfus en Cahiers d'Art 1927, Ref. en nota 15. Fotografías del escultor: a) *Tête de femme*, 1907 / *Baroness R. F.*, 1908; b) *La Muse endormie* (mármol), 1909-10 / *Le nouveau-né*, 1915

Sobre el artista. El primero de ellos aparece en 1927, el segundo año de vida de la revista, y lo firma Albert Dreyfus colaborador en revistas literarias de quien no ha sido posible hallar información directa y que nada tiene que ver con su homónimo, el célebre oficial defendido por Zola. A pesar de que sus escasas apariciones como crítico de arte no garantizan que se dedicase profesionalmente a esta actividad que muy a menudo en la época era actividad ocasional y diletante de escritores, el texto es sagaz y señala por primera vez aspectos y peculiaridades de la obra brancusiana que con el tiempo compondrán su elevada singularidad; por otra parte, tuvo que ser un buen conocedor de primera hora del trabajo del maestro pues ya en 1923 hallamos un artículo suyo dedicado a Brancusi en una revista alemana¹⁵. Se hace el autor eco de algunos lugares comunes sobre el mito vivo que en el ambiente artístico constituía ya en ese momento Brancusi, destacando el valiente rechazo de su prometedora carrera en la escultura figurativa o su fama de sabio solo interesado en el trabajo y ajeno al aplauso o la crítica, a los vaivenes de los tiempos. Se pone de relieve el carácter casi secreto de su obra, de culto diríamos ahora, y la necesidad de proclamar ya su importancia: *“Avanzando con paso alegre hacia este ideal, a Brancusi tan solo le siguen hasta el presente un muy restringido número de amigos y aficionados, venidos principalmente de Francia y de América. / Ya es tiempo, y es de justicia destruir el ambiente de escándalo o de indiferencia, creado alrededor de su nombre y poner en evidencia el rejuvenecimiento del que el arte plástico le es deudor.”*¹⁶

14 Christian Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture*, Cahiers d'Art nº 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr.

15 Albert Dreyfus: *Constantin Brancusi*, Der Querschnitt, nº 3-4 1923, pp. 119-121, 5 ilustr.

16 Albert Dreyfus: *Constantin Brancusi*, Cahiers d'Art nº 2 1927, pp. 69-74, 9 ilustr.



Constantin Brancusi. Páginas del artículo de Albert Dreyfus en *Cahiers d'Art* 1927, Ref. en nota 15. Fotografías del escultor: a) *Buste de femme*, 1908 / *Torse de jeune fille*, 1918; b) *Colonne sans fin* (roble), 1920 / *La négresse Blonde*, 1926.

La peculiaridad de Brancusi, de su persona y de su obra, es un motivo constantemente glosado por la crítica que en cada oportunidad lo sitúa en terrenos más próximos a la leyenda. El poeta próximo al surrealismo Roger Vitrac, en el segundo artículo que *Cahiers d'Art* dedica al escultor, resalta muy literariamente el carácter inclasificable y demiúrgico de la obra del escultor, ajena a las veleidades estéticas más habituales del arte o al conocimiento intelectual del mundo, lleva así el arte de Brancusi a terrenos queridos por los surrealistas, y al propio artista le otorga un aura chamánica -*Hay en este brujo, un conocimiento inquietante de la materia.*- que aleja su primitivismo de consideraciones formalistas e introduce su obra dentro del terreno del misterio y lo maravilloso. “*Si bien hay que seguir a Brancusi, y es muy necesario, hay que reconocer también que él mismo sigue un destino cuyo secreto se nos escapa. Está entre los más asombrosos evadidos de este siglo, el que da signos de mayor pureza, de más perfecta liberación. Pero al contrario de ciertas obras para cuya justificación se requiere un conocimiento que hay que adquirir, la de Brancusi se impone a las facultades más altas sin la mediación de la inteligencia. Ha tendido un gran puente entre los sentidos y el espíritu que atravesamos en el espacio de un relámpago cuando la reflexión acepta tomar la actitud pasiva de la Esfinge.*”¹⁷

El valor de la materia. Mediante las imágenes escogidas para el artículo de Albert Dreyfus, todas ellas tomas del escultor y hoy muy conocidas, se hace un recorrido desde las piedras refinadamente primitivistas de 1907-1908 que tanto influyeron en Modigliani, hasta los bronce pulidos de los años veinte o una *Colonne sans fin* de 1920, poniendo de relieve, al igual que en el texto, la versatilidad técnica del artista y la importancia que en este trabajo tiene la consideración del material. El trabajo hábil, como el del mejor práctico, aplicado por Brancusi a una cantera de materiales diversos y de rara calidad, produce una transformación alquímica pero respetuosa de la materia -*A esta bella materia, regida por sus propias leyes, Brancusi aplica su forma equivalente.*¹⁸-, Dreyfus percibe así un estrecho vínculo entre las materias y los procedimientos de elaboración requeridos, y la definición formal del resultado plástico obtenido, un vínculo de complementariedad entre materia y forma no considerado aún tan expresamente en la época. Ciertamente, se distinguía a grandes rasgos entre la ductilidad del modelador que se sirve del barro o materias auxiliares para conformar su idea y la contundencia formal a la que tiende la talla directa del bloque, pero por lo demás, la materia tenía un carácter instrumental que no podía afectar a lo más esencial de la escultura, es decir a sus cualidades formales, aportándole solo valores secundarios de carácter táctil a menudo vinculados a valoraciones económicas. Por lo general los escultores del momento mantienen metodologías técnicas tradicionales y acaban su modelo en escayola para entregarlo a la fundición o bien al práctico que lo sacará de puntos para transvasarlo a la piedra o la madera; este es el caso de la mayor parte de la obra de los figurativos clasicistas pero también de los cubistas o, por ejemplo, de Giacometti,

17 Roger Vitrac: *Constantin Brancusi. Propos de l'artiste, suivi d'une étude*; *Cahiers d'Art* nº 8-9 1929, pp. 382-396, 15 ilustr.

18 Albert Dreyfus: *Constantin Brancusi*; *Cahiers d'Art* nº 2 1927, pp. 69-74, 9 ilustr.

por lo tanto de escultores indudablemente preocupados por la renovación del medio.

Brancusi, en cambio, tras su primera etapa rodiniana se vincula a la recuperación de la talla directa en los más diversos materiales, esta recuperación es una primicia para la escultura de ambición moderna y en él forma parte de su manera de asimilar no ya las formas sino el espíritu primitivista y preclásico en general. La aproximación a las materias practicada por Brancusi no tuvo por lo tanto, demasiados compañeros de viaje ni seguidores entre los escultores de vocación moderna, sin embargo, sí hallamos su paralelo en la moda de la talla directa desatada desde antes de la guerra entre los escultores tradicionalistas. Como ya vimos, muchos monumentalistas tradicionales entre los más afamados del momento, como por ejemplo Bernard, Costa o Dardé, reivindicarán esta dimensión artesana y ética de la profesión de escultor; muchos animalistas y escultores de interior se entregaran igualmente al trabajo de las maderas preciosas y las piedras más recias –Guenot, Hernández, Hilbert, etc.-. Los vínculos totalmente nuevos que Brancusi establece con la materia y que le llevan a matizar a través de su influencia una vez tras otra las ideas formales arquetípicas que persigue, son objeto de atención y una característica resaltada habitualmente por la crítica. Si Dreyfus destaca cómo Brancusi establece un vínculo de necesidad entre las leyes de las materias y sus *formas equivalentes*, lo que le hará pensar en la idea de objeto, Vitrac, por su parte, insiste en el carácter alquímico de esta práctica transformadora capaz de aunar materia y espíritu, de concentrar los opuestos, como solo las sabidurías legendarias que tanto añora el artista occidental y a las que ya no tiene acceso, podían lograr. “*Brancusi es el químico de la escultura, el adivino preciso de lo que toca, de lo que quiere mostrar, el aliado predestinado de lo que vibra con la luz y de lo que se fija a la tierra por sus cuidados. Parece como si con cada mano, sometiera a la vez a dos mundos opuestos. (...) Y él mismo cuya sabiduría es legendaria, cuyos ojos alumbrados y deslumbrados dirigen los fastos y la alegría, cuya voz es salubre como el viento, cuyas manos trabajan igual que las aguas de las mareas ruedan los mármoles antiguos y cuyo cuerpo entero reposa en zuecos de castaño, ¿acaso no es el pentacle vivo de los misterios que nos revela?*”¹⁹

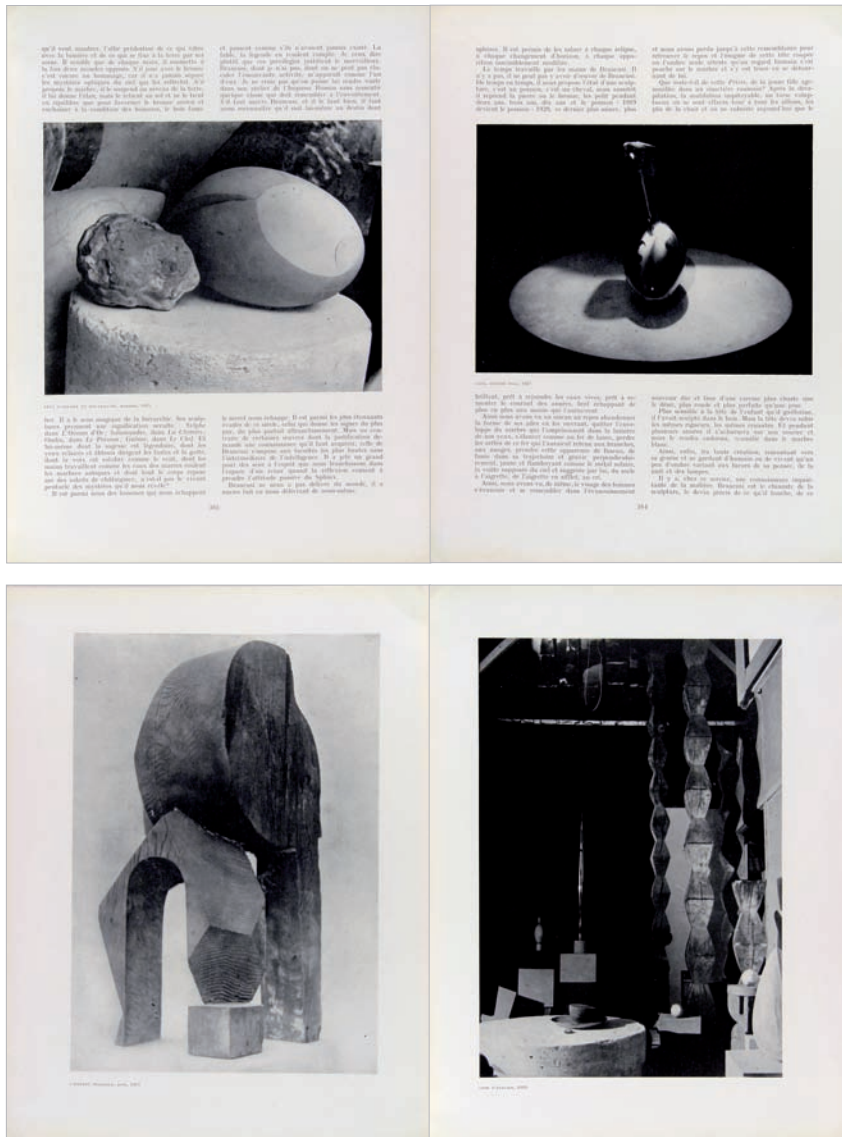
Escultura y objeto. Desde la perspectiva surrealista el análisis formal no tiene ningún predicamento; Brancusi se ajusta en todo, en su vida y en su arte absolutamente indiferenciables tras cruzar el umbral del Impasse Ronsin, al real maravilloso –*Quiero decir ante todo que estos privilegiados justifican lo maravilloso.*²⁰– pues sus esculturas nunca se sustraen de su entidad física, no pretenden trascender mediante la forma la rémora material, por el contrario, incrustan la forma en la materia y de este modo una clase de forma encuentra su objetualización idónea y se reintegra, por así decir, en lo real, más que como una escultura compendio de tensiones y armonías, como un objeto al que ya no hay nada que preguntar. Carola Guiedion-Welcker que visitó regularmente a Brancusi durante los años treinta y transmitió muchas anécdotas y reflexiones del maestro lo expresa concisamente: “*Para Brancusi, lo maravilloso surgía del polvo de lo cotidiano. La vida lo engendraba con total naturalidad,*



Constantin Brancusi. Pliego inicial del artículo de Roger Vitrac en Cahiers d'Art 1929, Ref. en nota 19. Fotografías del escultor: a) Rincón del estudio; b) *La Muse endormie* (yeso), 1909-1926.

19 Roger Vitrac: *Constantin Brancusi. Propos de l'artiste, suivi d'une étude*; *Cahiers d'Art* n° 8-9 1929, pp. 382-396, 15 ilust.

20 Ibidem



Constantin Brancusi. Pliegos del artículo de Roger Vitrac en Cahiers d'Art 1929, Ref. en nota 19. Fotografías del escultor: a) *Le Nouveau-né* y *Tête d'enfant*, 1906; b) *Leda*, 1924; c) *L'Enfant prodigue*, 1915; d) Vista del taller.

cruel proceso quedan sometidas figuraciones originalmente vinculadas a lo vivo -*el enigma de esa cabeza cortada donde tan solo la sombra atestigua que una mirada humana se inclinó sobre el mármol dejándole su huella, apartándose de él.*-, de ellas solo queda su dimensión enigmática encerrada, como corresponde a una esfinge, en el más distante estatismo. “*El tiempo trabaja mediante las manos de Brancusi. No hay, no puede haber obra de Brancusi. De cuando en cuando, nos presenta acta de una escultura, es un pez, es un caballo, pero en seguida los retoma en la piedra o el bronce, los pule durante dos años, tres años, diez años y el pez 1919 se hace el pez 1929, este último, más delgado y más brillante, preparado para regresar a las vivas aguas, listo para remontar la corriente de los años, en resumen, escapando cada vez más de las manos que lo animaron. / (...) / Así, en fin, irá toda creación, remontando hacia su génesis y guardando de humano o vivo sólo un poco de sombra variable según las luces de su pensamiento, de la noche y de las lámparas.*”²²

Más explícita es la calificación objetual para esta extraña escultura, perfeccionada en etapas y materializaciones discontinuas e independientes, aplicada en el artículo publicado por Dreyfus en 1927, calificación temprana y atrevida por cuanto el surrealismo aún no había abordado la que sería una de

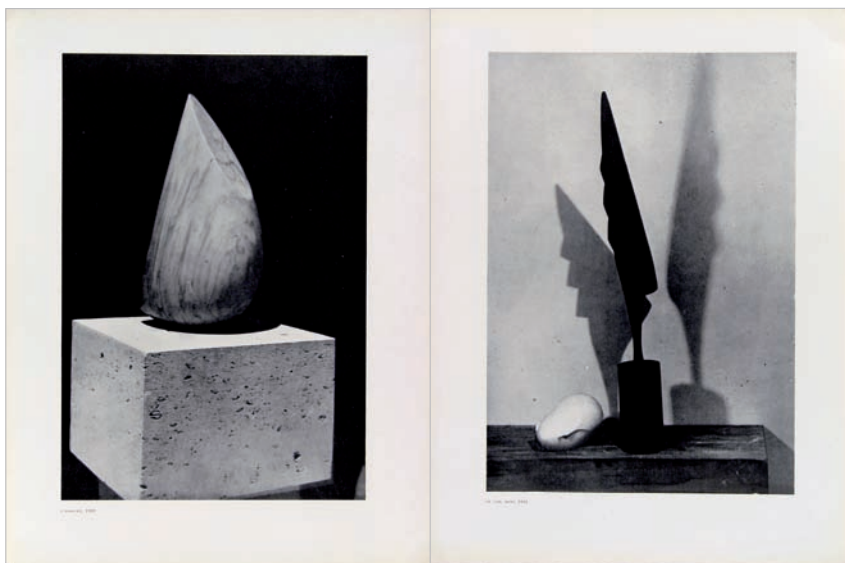
*era suficiente con saber recibirlo*²¹

Duchamp percibió esta enigmática y estática presencia objetual de la obra del escultor, así como los puristas -razón para rechazarla- y mucho después el minimalismo. La vinculación de las esculturas de Brancusi con la problemática consideración objetual no podía especificarse en la época con la precisión de los completos análisis que en ese sentido se han realizado posteriormente, sorprende, no obstante, la proximidad de algunas reflexiones sobre esas consideraciones, sobre todo cuando la neta diferenciación entre plástica y simple tridimensión objetual determinaba aún lo que era escultura o simple objeto ajeno al arte. Así, a Vitrac le asombra particularmente la insistencia en la reinterpretación de los motivos mítico-formales brancusianos y señala la progresiva deshumanización a que, dice, en el dilatado y

21 Carola Guiedion-Welcker: **Constantin Brancusi 1876-1957**, Ed. du Griffon, Neuchâtel (Suisse) 1959, p. 199

22 Ibidem

sus más fecundas y divulgadas técnicas creativas, la poética del objeto de funcionamiento simbólico: “No busca (Brancusi) la realización de la obra de arte, que por lo general presenta logros aquí, agujeros y lagunas allá; crea un objeto perfecto, irreprochable, tranquilo en sus líneas simplificadas, suavizadas, que volviendo sobre sí, se resuelven como un acorde musical, logrando desligar la obra de las incongruencias terrestres. / (...) Se burlan de Brancusi diciendo que su arte está hecho para los ciegos. Lo cómico se revuelve contra los burlones. Un bronce, un mármol de Brancusi está también hecho para los ciegos, pues un objeto salido de sus manos se muestra igualmente atractivo al tacto que a la mirada.”²³ Sorprende, efectivamente, la decisión del escritor al insistir en su terminología, tan poco corriente para la época. Intuye muy coherentemente que la tendencia brancusiana hacia un reduccionismo formal extremo, finaliza inevitablemente en la eliminación de las tensiones formales y las relaciones compositivas, creando así una escultura de nula comunicación emotiva, que no devuelve nuestra mirada sino a través de nuestro propio reflejo: “Se presenta un interrogante. ¿El idealismo de Brancusi no sobrepasa el límite donde una obra de arte ejerce todavía un efecto emocional sobre el espectador? ¿Esta síntesis, esta búsqueda del absoluto, no disminuye su valor humano? / La pureza es o vacío o transparencia. / Un objeto de Brancusi está posiblemente, más cerca de la nada que de la vida, pero de esa nada que contiene el secreto de nuestro nacimiento y de nuestra muerte.”²⁴ Solo queda por lo tanto la dimensión mística y la contemplación estática de “un huevo, un cono o una elipse”, pero, como Dreyfus pone en boca de Brancusi, “El arte –pero aún no ha habido arte dice Brancusi-, el arte no ha hecho sino comenzar”²⁵



Constantin Brancusi. Pliego inicial del artículo de Roger Vitrac en Cahiers d'Art 1929, Ref. en nota 19. Fotografías del escultor: a) *L'Oiselet*, 1929; b) *Le Coq* (madera), 1921 y *La Muse endormie*.

Lo absoluto y los ciudadanos. La dimensión objetual a la que Brancusi reduce la complejidad escultórica es una necesidad y una consecuencia del carácter primigenio y elemental de la peculiar vía de conocimiento a través de la materia, en que este convierte la actividad de esculpir. Así parece reconocerlo la crítica de aquellos años al insistir en la dimensión mítica y atemporal de las aspiraciones brancusianas con palabras y figuras literarias que aún pareciendo retóricas por exageradas, no son las empleadas para otros artistas: “Solo los sortilegios, lo sobrenatural, un gusto inverosímil de metal y de piedra, un avance del absoluto hacia nosotros, nos entregan a la meditación de las entidades misteriosas, de altas materializaciones del Espíritu.”²⁶ Estas más o menos desmedidas referencias metafísicas ocupan parte del tercer artículo dedicado a Brancusi en *Cahiers d'Art*, en este caso debido al propio director de la revista; Christian Zervos incide en el carácter dialéctico, en el sentido hegeliano, de la síntesis plástica brancusiana destacando el objetivo profundamente humanista que persigue, la armonía basada en la identidad entre el hombre y el mundo; esta armonía no niega las contradicciones pues estas son la realidad misma, sino que surge justamente de la resolución de aquellas en la síntesis. Las reflexiones de Zervos acerca de Brancusi muy bien podrían haber adoptado un punto de vista más próximo a su afán por devolver a la escultura

23 Albert Dreyfus: *Constantin Brancusi*; **Cahiers d'Art** nº 2 1927, pp. 69-74, 9 ilustr.

24 Ibidem

25 Sobre la consideración objetual de la obra brancusiana es imprescindible el texto de Rosalind Krauss: *Formas del ready made: Duchamp y Brancusi* en **Pasajes de la escultura moderna**, Akal, Madrid 2002

26 Roger Vitrac: *Constantin Brancusi. Propos de l'artiste, suivi d'une étude*; **Cahiers d'Art** nº 8-9 1929, pp. 382-396, 15 ilustr.



Constantin Brancusi. El artículo completo de C. Zervos en Cahiers d'Art 1934, Ref. en nota 28. a) *La Colonne sans fin*; b) Retato hacia 1934; c) *Le pingouin*.

*nace la perfección del ser, asimilándolo en el sentido de una síntesis plástica. Porque tuvo un conocimiento nitido de la unidad del hombre y de su identidad con el mundo, porque compuso en su obra todos los elementos de la individualidad con vistas a alcanzar la realización completa. Porque hace falta que la vida individual sea reabsorbida en el pensamiento universal para que la belleza de una obra se vuelva sensible a todo el mundo.*²⁸, Christian Zervos centra su interés en la relación de esta obra con la sociedad.

Efectivamente, el aspecto más destacado de este artículo quizás sea la insistencia en resituar a Brancusi en el ámbito social sustituyendo su imagen distante e indiferente respecto al mundo y sus circunstancias por la de un ser sin duda extraordinario, pero ansioso por compartir sus logros y contribuir con ellos a mejorar el mundo: “(...) *porque si él mismo da a primera vista la impresión de replegarse, esto en absoluto significa que quiera aislarse de la gente. Su espíritu alimenta los pensamientos más vastos y su obra está realizada considerando a las masas* (...)”²⁹ La obra del escultor está ahí, disponible para cumplir su función, y ejercer su benefactora influencia en las gentes a través de su presencia monumental

su esencia trascendente mediante los ejemplos de pasados arcaicos e imaginarios primitivos tal como propone en su “*A propos de la sculpture contemporaine*” ya comentado²⁷. El afán de absoluto manifestado de palabra y obra por el artista y la opinión generalizada acerca del carácter trascendente de sus aspiraciones, harían esperar tal enfoque, sin embargo, en este artículo prefiere referirse al escultor rumano en términos mucho más humanizados e incluso sociales. Tras un arranque indiscutiblemente filosófico: “*No es útil, se dirá, contar con los pensamientos de Brancusi para comprender su obra. Es una equivocación. Porque el artista ha hecho para el hombre el sueño de una vida de confianza y de serenidad, que obtiene de su obra la alegría de la plenitud. Porque comprendió que de la oposición de contrarios*

27 Las ideas de Zervos sobre la lección ejemplar para el arte moderno de las producciones arcaicas y primitivas, fueron expuestas en el Capítulo 4, *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte* y en otras partes del estudio.

28 Christian Zervos: *Réflexions sur Brancusi*; *Cahiers d'Art* nº 1-4 1934, pp.80-83, 3 ilustr.

29 *Ibidem*

en la ciudad, pero el espíritu de los tiempos es mezquino, incapaz de grandes proyectos e insensible a la belleza. Se afirma que la vocación de la obra brancusiana es fundamentalmente monumental: *“Brancusi ha trabajado con el vivo deseo de compartir su alegría de crear con el conjunto de los hombres, por eso sus esculturas solo pueden considerarse como maquetas de obras a ejecutar en gran escala, para el placer de todos los habitantes de la ciudad que quieran tenerlas en sus plazas.”*³⁰ Como es muy habitual en los escritos de Christian Zervos, parece querer dar la sensación de hacerse eco de opiniones obtenidas del propio artista, y si en ocasiones, como en la parte final de este texto, dice expresar lo que directamente el artista le confió, en otras la duda sobre la parte del escultor persiste. Aunque el crítico hace referencia genéricamente a *conversaciones* mantenidas con Brancusi, no hay razón para pensar que esta propuesta monumental surgiera del propio artista pues nunca expresó tal deseo de ampliar masivamente sus meditadas y medidas obras; sin embargo los detalles que Zervos ofrece en su texto sobre cómo sería esta ampliación mantiene la posibilidad de la intervención del artista. Su comentario más conocido dirigido al hipotético espectador de su obra estaba incluido en la presentación del catálogo de su exposición en la Galería Brummer de Nueva York (1933): *“No busque en ellas fórmulas oscuras o misterio. Es la alegría pura lo que le doy. Mírelas hasta que usted las vea. Los más próximos a Dios las han visto”*.³¹ Zervos extrae de esta frase su discurso sobre el interés del artista por *compartir la alegría* de su escultura y acto seguido propone la ampliación e instalación monumental de sus obras como correlato de esa voluntad y ocasión para llevar a su máxima potencialidad las obras: *“Si la sociedad de hoy no hubiera sacrificado su actividad fecunda a preocupaciones egoístas, o si hubiera mostrado alguna inteligencia sobre las aspiraciones de las masas, abriéndoles un terreno amplio de experiencias, Brancusi habría podido realizar su obra como la concibe. Habríamos podido ver su “pez”, aumentado un número considerable de veces, colocado en medio de un vasto estanque, rozando con las aguas, moviéndose alrededor de un eje bajo el soplo del viento; habríamos visto su “Léda” inmenso, adornar jardines públicos, donde los niños podrían venir para jugar, participando en cierto modo en la vida y en la alegría de los hombres; habríamos visto su “columna sin fin” elevarse sobre todo a más de 600 metros, con todo un mundo de espectáculos y de entretenimientos, y dominar la ciudad.”*³²



Constantin Brancusi. Mesa y sillas de piedra, 1937, Parque de Târgu Jiu (Rumanía)

Provinieran o no directamente de Brancusi estas desaforadas proyecciones públicas de su obra, lo cierto es que en las dos ocasiones que tuvo de trabajar en espacios públicos y a escala monumental no hizo nada parecido a lo sugerido por Zervos. En el caso de Târgu Jiu da a su proyecto un marcado carácter arquitectónico; en la *Colonne sans fin* no puede hablarse propiamente de una ampliación pues las muchas columnas precedentes fueron de las dimensiones más dispares, por otra parte, su diseño modular permite crecimientos y variantes que derivan de su propia lógica geométrica. El otro caso fue su malogrado proyecto místico para India, *Temple de la Délivrance*, también del segundo lustro de los treinta, este templo estaba concebido como un interior arquitectónico destinado a la meditación al que solo sería posible entrar individualmente a través de un largo pasaje subterráneo que penetraba en el recinto; en esta ocasión se preveían tres “Oiseaux” no sabemos si ampliados o no aunque tampoco hace al caso pues esta clase de monumentalidad, como tampoco la propuesta en Târgu Jiu, ya nada comparte con las fuentes y

30 Ibidem

31 Ibidem

32 Ibidem

plazas a las que se refiere el texto de Zervos. Al margen de lo ajustado o no a los deseos de Brancusi que pueda estar la monumentalización de su obra en los términos propuestos por Christian Zervos y otros, la ansiedad del director de *Cahiers d'Art*, “modernista” convencido, por ver sustituido el monumento tradicional por las propuestas de la escultura moderna y su ilustrada intención de hacer partícipes a los ciudadanos de la intensidad espiritual brancusiana o cualquier otra virtud del arte moderno para mejorar sus vidas, es un síntoma de la época que preconiza la eclosión de la escultura moderna en los espacios públicos acaecida tras la Segunda guerra mundial. No es, por lo tanto, el único que vislumbra esta deseable dimensión de la escultura de Brancusi; Albert Dreyfus, con quien se ha comenzado y se va a cerrar esta revisión de los artículos aparecidos en *Cahiers d'Art* sobre Brancusi, critica con más ímpetu que Zervos la presencia molesta y vulgar a su juicio, de tantos personajes, catálogos, dice, de brazos, piernas o armas, que afean la ciudad, o de monstruos, enanos y ninfas tan excitantes como un grotesco folletón de periódico, que pueblan los jardines. “*Existen otras posibilidades, afirma, / Pude dejarse que se eleve sobre un jardín, como ha hecho Brancusi, una columna sin fin, que estrechándose y alargándose, no repite, en su movimiento cadencioso, sino el funcionamiento, el latir del corazón humano, el ritmo de la propia vida. / Puede erigirse en una plaza pública, y con la medida que se quiera, el Oiseau de Brancusi, que no es sino un trozo de mármol de un torneado perfecto, que solo guarda del pájaro la línea de su tender al infinito.*”³³



Constantin Brancusi en *Minotaure*. Ilustración en la 1ª página de “La pintura surrealista” con la talla *Chimère*. Ref. en nota 36.

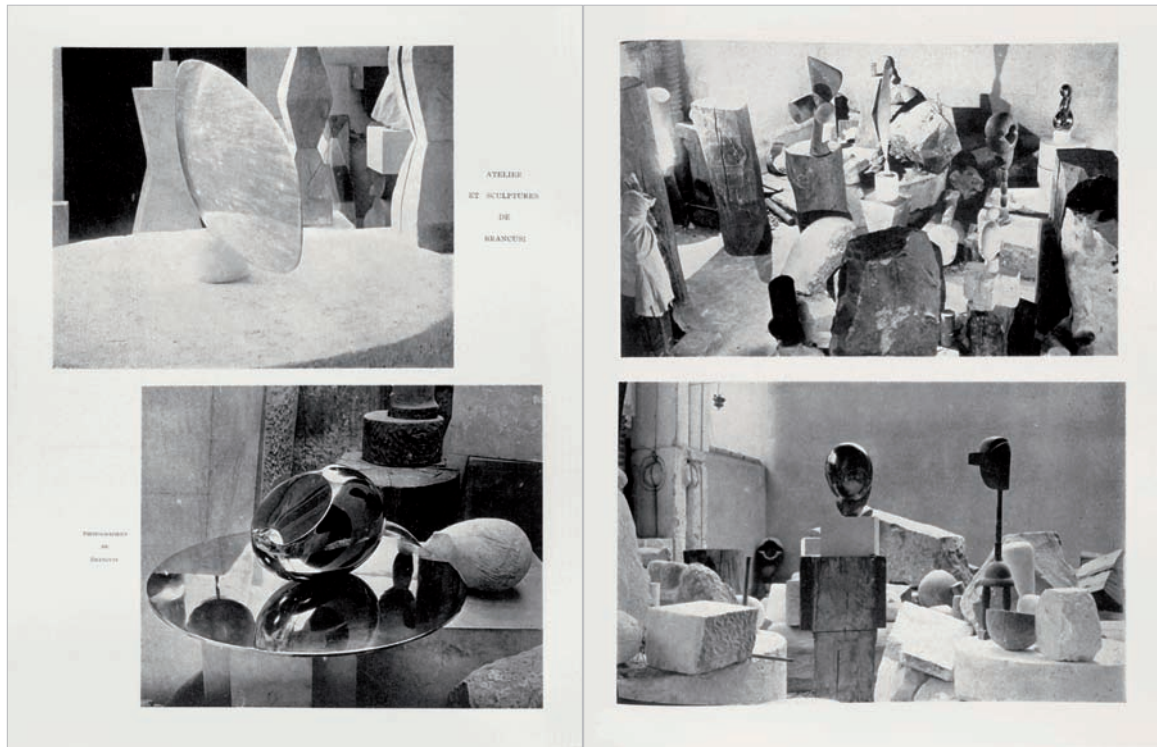
Brancusi en otros medios. La presencia de Brancusi en los medios propios del surrealismo es muy limitada como por lo demás en general la de la escultura, por ello su simple presencia, más o menos abundante, tiene un claro significado de alta consideración. Sus obras pueden verse en la revista en dos ocasiones, en primer lugar y con cierta amplitud en el artículo aparecido en *Minotaure* en su número 3-4 de 1933³⁴. Como ya se comentó su autor Maurice Raynal no concreta las reflexiones sobre el boceto que ocupan su texto en escultores determinados pero el artículo sí incluye una extraordinaria galería de imágenes de los talleres de los artistas elegidos. En el caso de Brancusi se utilizan las propias fotografías del escultor, cinco en total, algunas de ellas vistas generales del taller donde, de un entorno caótico emergen algunas piezas inmaculadas, otras centradas sobre obras concretas como *Tête* fotografía voluntariamente indefinida donde la escultura aparece movida gracias a un cierto grado de desenfoque o temblor de la cámara, junto esta vivificada cabeza pueden leerse tres de sus conocidos aforismos; por ejemplo: “(...) *La simplicidad en arte no es un objetivo, pero se llega a la simplicidad a pesar de uno mismo cuando te aproximas al sentido real de las cosas*”³⁵. Ya en 1936, *Minotaure*, ahora de la mano de E. Tériade, aporta aún una gran imagen de una obra de Brancusi; está inserta en un artículo cuyo formato, repetido en muchas ocasiones por la revista y concretamente por Tériade, incluye un relativamente breve y genérico texto seguido de una larga sucesión de páginas con reproducciones de obras artísticas de gran diversidad. El artículo, titulado “*La pintura surrealista*”³⁶, se inicia precisamente con una reproducción muy alargada de *Chimère*, una talla en madera de fuertes resonancias primitivistas que ocupa completamente en altura el margen izquierdo de la página dejando el resto para la columna que contiene la totalidad del texto de Tériade.

33 Albert Dreyfus: *Constantin Brancusi*; *Cahiers d'Art*, 1927, n° 2, pp. 69-74, 9 ilustr.

34 Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; *Minotaure* n° 3 – 4 impreso en diciembre de 1933, p. 39-53, 6 páginas de ilustr.: Los talleres fotografiados por Brassai.

35 Ibídem, p. 42

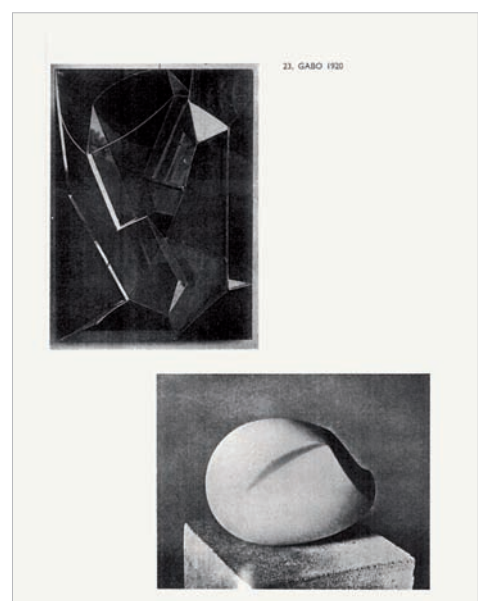
36 E. Tériade : *La Peinture surréaliste* ; *Cahiers d'Art* p.4-17, (Ilustraciones por orden de presentación) Duchamp 1, Masson 1, Klee 1, Brancusi 1, Ray 1, Chirico 1, Arp 2, Magritte 1, Bellmer 2, Ernst 2, Dalí 2, J. Breton 1, Dominguez 1, Picasso 1, Tanguy 3, Hayter 1, Burra 1, Agar 1, Miró 1, Doi 1, Penrose 1, Nasch 1, Moore 1, Paalen 1, Giacometti 1,



Constantin Brancusi en Dieu-table-cuvette, Minotaure 1933, Ref. en nota 34. Pliego con vistas del taller por el propio escultor.

Se trata evidentemente de una ubicación privilegiada como corresponde al papel que parece otorgársele al autor de la imagen en el panorama del arte surrealista, el papel sin duda de precursor, uno de esos artistas de libertad soberana que, como quien aparece dos páginas más adelante, Giorgio de Chirico, comprendieron pronto la dimensión poética del arte y evitaron las sistematizaciones constructivas de las primeras vanguardias. Es, además, el de más edad entre los seleccionados y junto a Picasso o De Chirico, uno de los pocos que no pertenece propiamente al entorno surrealista. Brancusi, a quien solo acompañan en el artículo dos escultores y muy jóvenes: Giacometti y un Henry Moore que se estrena en los medios de gran difusión parisinos, es considerado con una obra en la que se manifiesta sobre todo su asimilación no formalista del primitivismo. Su aproximación no esteticista a la espiritualidad folclórica y primitiva debió fascinar a un surrealismo que necesitó rescatar las producciones mágicas por antonomasia, las producciones de las culturas no dualistas si se quiere, de su traducción puramente morfológica, y en este empeño el temprano ejemplo de Brancusi y sus intensas espiritualizaciones de la materia además de sus completamente nuevos fetiches de madera, como el presentado ahora en la revista, hubieron de resultar especialmente útiles. En ninguno de los artículos de *Minotaure* ahora comentados aparece como ya se ha indicado, referencia textual alguna al escultor, en realidad las reflexiones más próximas a una lectura desde el surrealismo de la obra de Brancusi son las ya comentadas de Roger Vitrac en *Cahiers d'Art*.

Respecto a la corriente abstracta y sus medios parisinos, nada publican sobre Brancusi aunque evidentemente hubieron de interesarse por él. Esta ausencia, que debía considerarse relevante en el caso de *L'Esprit Nouveau*, no ofrece en este caso ninguna significación por sí misma, dado lo efímero y limitado de los medios con que contaron y su carácter



Presencia de Constantin Brancusi en las publicaciones del arte abstracto. *Le Nouveau-né en Circle*, 1937, Ref. en nota 37

asociativo que implicaba dar en primer lugar cabida en sus páginas, a los miembros del grupo. Si encontramos, en cambio, pero ya en 1937, una destacada presencia y una buena representación gráfica en el compendio del arte abstracto que fue *Circle; International survey of constructive art*³⁷ publicación de difícil clasificación entre la revista y el catálogo que presenta un extraordinario panorama del arte abstracto internacional. Brancusi está representado por tres obras en las que la referencia temática puede considerarse objetivamente desaparecida: *Le Nouveau-né*, mármol de 1915; *Torse d'une jeune fille*, piedra de onix de 1922 y *L'Oiseau*, mármol de 1925. Por otra parte, la presencia de Brancusi en las importantes y numerosas exposiciones internacionales sobre arte abstracto que tuvieron lugar en el segundo lustro de los años treinta fue prácticamente nula, solo aparece su obra en "Cubism & Abstrac Art" (MOMA Nueva York, 1936) aunque entre una larga lista de más de sesenta artistas.



Henri Matisse: *Grand nu assise*, en el estudio del artista hacia 1924.

9. I.2. Henri Matisse.

Ausencia de Matisse escultor.

Los dos artistas que desde muy pronto y durante todo el período de entreguerras fueron considerados, cada uno en su terreno, como los más importantes artistas modernos, fueron al tiempo pintores y escultores. Henri Matisse (Cateau-Cambrésis 1869 – Niza 1954) y Picasso gozaron como es sabido de un respeto prácticamente unánime por encima de la diversidad de tendencias. Ambos practicaron la escultura desde el comienzo de sus carreras artísticas aunque bien es cierto que tardaron bastante más en decidirse a hacerla valer públicamente, si es que realmente lo hicieron alguna vez, y mantuvieron largos años esta actividad como un placer artístico personal o un campo de experimentación de actividad y resultados discontinuos. Tal vez

precisamente gracias a esta aproximación, por así decir, diletante y carente de los prejuicios del oficio pero tan poderosa artísticamente como sus pinturas, su producción escultórica penetra en el mundo de la escultura con un potencial de novedad inaudito que será determinante en la renovación vanguardista del género. Se admite actualmente que la obra escultórica de estos dos artistas no es ni subsidiaria ni un simple correlato de su pintura, que atiende a los requerimientos de un medio escultórico renovado por encima de otras consideraciones tendentes a integrarla como un apéndice espacial de experiencias propias de las dos dimensiones pictóricas. Llegados al terreno de las influencias ejercidas por la producción escultórica de Matisse y Picasso hay, sin duda que especificar el alcance muy diverso de cada uno, pero si hemos de atender a la repercusión mediática de su escultura, ambos casos continúan coincidiendo precisamente en la inexplicable escasez de su presencia pública. Centrándonos en Matisse hay que precisar que la pasmosa libertad con que se dio a la escultura no implicó, ciertamente, falta de compromiso hacia esta actividad a la que se dedicó con cierta asiduidad desde antes de 1900, cuando bajo la influencia de Rodin se interesara por la escultura. Justamente ese año lo encontramos trabajando en el taller de Bourdelle de la academia de la Grande Chaumière y cuando él mismo abra en 1908 su propia academia en Montparnasse, Académie Matisse³⁸, dedicará una parte importante de su actividad en la misma a la enseñanza de la

³⁷ **Circle;** International survey of constructive art; Ed. J. L. Martin, Ben Nicholson, Naum Gabo; Faber & Faber, Londres 1937. Brancusi en pp. 100-102

³⁸ La Académie Matisse permaneció abierta entre 1908 y 1912 y dado el prestigio de su director –que asistía una vez a la semana para efectuar sus correcciones y comentarios–, se convirtió en un centro de atracción internacional, siendo buena parte



a) Vista de la exposición de escultura Henri Matisse en Galerie Pierre 1930, *Gran desnudo sentado* en el centro. b) Página de Documents 1930 anunciando la exposición.

escultura. Por otra parte, tampoco desistió completamente de mostrar en París su producción escultórica como demuestra su, aunque tardía, importante exposición de 1930 en la Galerie Pierre donde según imágenes de la muestra, además de algunas pinturas se expuso buena parte de su producción escultórica desde los comienzos. A pesar de que la convocatoria fue bien publicitada como demuestra, por ejemplo, su anuncio a toda página -“*Exposition de Sculptures par Henri Matisse*”- en la contraportada del nº 5 de *Documents*, no dio lugar como habría sido de esperar a ningún artículo monográfico. Solo *Cahiers d'Art* aporta una amplia reseña crítica que acompaña con dos grandes reproducciones, en este texto que no va firmado pero que pertenece sin duda a Zervos, se valora plenamente la actividad escultórica del artista como máxima manifestación de su espíritu artístico y esencial a su pintura.³⁹

En cualquier caso y a pesar de esas manifestaciones públicas de su faceta escultórica, en su conjunto la presencia de Matisse escultor en el ambiente artístico es tan escasa que su tratamiento en este estudio se limitará obligadamente a unas breves líneas. Y esto no debido al mayor o menor interés de su escultura, interés grande y en cualquier caso muy superior al de algunos escultores que, sin embargo, sí deberán ser tratados aquí con cierta extensión debido a su gran presencia en las revistas, sino, insistimos, por la ausencia prácticamente total de su obra esculpida en los medios del periodismo artístico de entreguerras de que se ocupa este estudio. Como en otros casos, tan solo *Cahiers d'Art* dará cuenta ocasionalmente de la escultura de Matisse, uno de sus artistas de referencia, pero aún así sin dedicar a esta faceta de su trabajo ningún artículo específico y apenas comentarios, salvo, prácticamente, los escritos por Christian Zervos en “*Esculturas de los pintores de hoy*”⁴⁰, artículo muy ilustrado en el que justamente Matisse es el mejor representado con diez ilustraciones. Fuera de esto y de la reseña crítica a la exposición de 1930 ya comentada, la única aparición, si así puede considerarse, de un escultura del maestro habría tenido lugar dentro del artículo de 1926 “*Obras recientes de Henri Matisse*”; se presenta en él a toda página una conocida fotografía del artista en un impecable interior de su estudio de Niza modelando, según reza el pie de foto, su última escultura, que no es otra que la segunda versión de *Henriette*.⁴¹

de sus alumnos extranjeros. Contribuyó así poderosamente al efecto de atracción de Montparnasse sobre artistas de todo el globo y al asentamiento en este *quartier* de la Escuela de París.

39 “*Matisse sacrifica, en ocasiones, a la escultura lo mejor de su tiempo. (...) / Además, la exposición de las esculturas de Matisse organizada por la Galerie Pierre no debe tenerse simplemente por agradable acontecimiento. Estas esculturas exigen de nosotros un examen casi tan atento como las obras pintadas del artista. Las búsquedas escultóricas de Matisse se extienden más allá de su escultura y muestran el fondo mismo de su espíritu. Y son, por otra parte, esenciales a su obra pictórica.*” Sin firmar (Christian Zervos): *Sculptures de Matisse* (Galerie Pierre); *Cahiers d'Art* nº 5 1930, pp. 275-276, 2 ilust.

40 Christian Zervos: *Sculptures des peintres d'aujourd'hui*; *Cahiers d'Art* 1928, nº 7, pp.277-289, 23 ilustraciones de: Dufy [1], Derain [1], Matisse [10], Gris [1], Braque [2], Picasso [8]

41 Georges Duthuit: *Oeuvres récentes de Henri Matisse*; *Cahiers d'art* 1926, nº 7, pp. 153-161, 13 ilust. La fotografía a que

pictórica.²⁴⁶ Esta alta consideración de la pintura de Matisse no dejaba probablemente gran espacio a la escultura. Pero si, efectivamente, sorprende la ausencia de siquiera referencias a su actividad escultórica en este y otros artículos, más raro resulta aún que Tériade no incluyese obra alguna de Matisse en las grandes exposiciones de escultura moderna por él organizadas, exposiciones que, recuérdese, aglutinaban una absoluta variedad estilística y generacional, donde desde todos los puntos de vista las esculturas del maestro eran pertinentes; pero tampoco incluyó a Picasso, evidentemente ambos eran antes que nada pintores, los más grandes en ese medio.

9. I.3. Pablo Picasso.

1. Picasso y la escultura.

Picasso y la renovación del medio. La producción escultórica de Picasso (Málaga 1881 – Mougins 1973) queda, como la de Matisse, muy relegada en relación al impresionante número de páginas dedicado a las otras facetas de su actividad artística, pero en definitiva, y sobre todo desde los primeros años treinta con los reportajes fotográficos del estudio de Boisgeloup, la presencia de su escultura en las revistas es suficiente como para aconsejar y permitir su análisis. Por otra parte, aunque los textos críticos directamente referidos a esta actividad de Picasso son fragmentos escasos, la abundancia de los dedicados a su arte en general ayudan a reconstruir las valoraciones críticas sobre su escultura. También hay que insistir en la extendida consideración de la figura de Picasso como piedra de toque del arte de su tiempo; él siempre es la referencia última y ejemplar que marca la máxima vitalidad, el atrevimiento más trasgresor en arte. Y esto, a juicio de muchos críticos, no solo cuando en su juventud rompía los moldes del arte, sino en cada nueva obra salida de su mano.

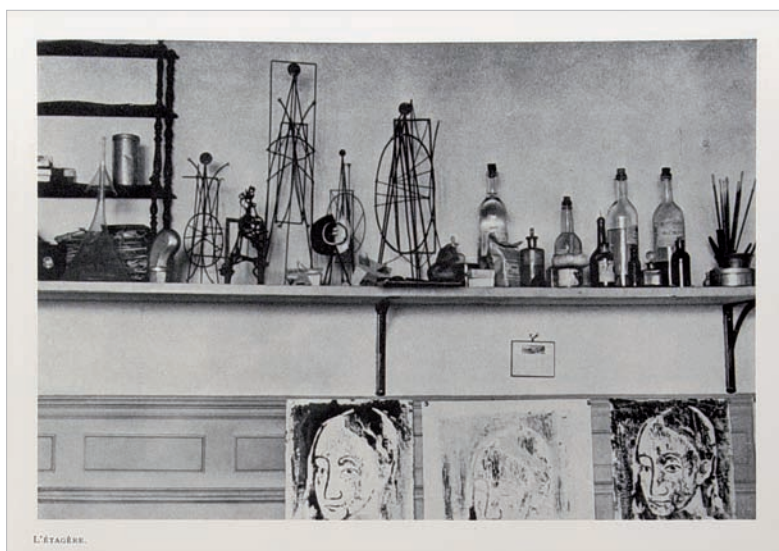
La creciente importancia que se ha concedido al papel ejercido por el Picasso escultor en la renovación de la escultura moderna, parece justificada al pensar en la interpretación espacialista de Tatlin o, posteriormente, en la escultura en hierro o el *assemblage*. Tal consideración, sin embargo, no tiene una contrapartida evidente en el caso de los escultores que en París se fueron sumando, con bastante retraso, a las filas cubistas. Estos se limitaron a asumir con diversos grados de fidelidad, la visualidad de la nueva pintura, como en los relieves –“esculto-pinturas”– de Archipenko o los ensamblajes-collages del primer Laurens, sin reparar en que el cubismo surgía como respuesta a problemas específicos de la



Una de las escasas apariciones de los relieves cubistas de Picasso en las revistas. Página de La Révolution surréaliste nº 5 octubre 1925, p. 19.

representación en dos dimensiones, y que la apariencia volumétrica de sus facetamientos perdía en realidad todo su sentido conceptual fuera de esta experiencia bidimensional. Cuando Picasso realiza sus relieves de guitarras y mandolinas entre 1912 y 1914 mantiene siempre ese diálogo entre la representación bidimensional -creando texturas decorativas pintadas o perspectivas fugadas con las cuerdas reales de los instrumentos- y la extrapolación de estas cuestiones al espacio real. Sale, por así decir, de la pintura para volver a ella y lo que sucede en el interregno es a lo que Tatlin acabó llamando “materiales reales en espacios reales”, es decir una experiencia escultórica sin duda, pero básicamente vinculada a la del collage y a la dispersión compositiva y espacial típica del primer cubismo. No hallamos en estas experiencias picassianas la noción de volumen y sí la de espacialidad, tampoco la centralidad compositiva y su consiguiente coherencia constructiva sino, al contrario, una axialidad múltiple y descentrada sobre la que pivota la disolución progresiva del objeto en el espacio. La concentración y replegamiento sobre sí mismo, eran cualidades indiscutibles del objeto escultórico tradicional, y el valor supremo de la luz, es decir del volumen matizado por la materia, su cualidad plástica elemental. Sin embargo, en estas obras, Picasso asume la condición lumínica en términos de planitud, de pintura no de volumen, y el problema tridimensional no es para él ya el del volumen como identificación y concentración de lo escultórico frente a un espacio al que define por oposición, sino el del espacio mismo como continuo donde entre objeto y vacío no hay límites precisos.

Desde la perspectiva actual se acepta que esta intensificación del factor espacial frente al lumínico-volumétrico, constituye la esencia de la renovación del medio escultórico en el siglo XX. Algunos autores, considerando también la utilización por parte de Picasso de materiales y objetos encontrados, la interacción de lo real y lo simbólico en el mismo plano artístico o la técnica de ensamblaje que el artista practica por aquellos años previos a la Primera guerra mundial, convierten su ascendencia sobre el futuro del medio en una aportación tanto o más decisiva que la tradicionalmente aceptada sobre la pintura, y hablan del escultor Picasso como precedente incluso de Marcel Duchamp, valoración, efectivamente, si acaso defendible desde el trabajo espacial y objetual del artista y no tanto si únicamente pensamos en su pintura.



El taller de Picasso en “Picasso en su elemento”, Minotaure 1933, Ref. en nota 65. Estantería con varias esculturas de varilla soldada.

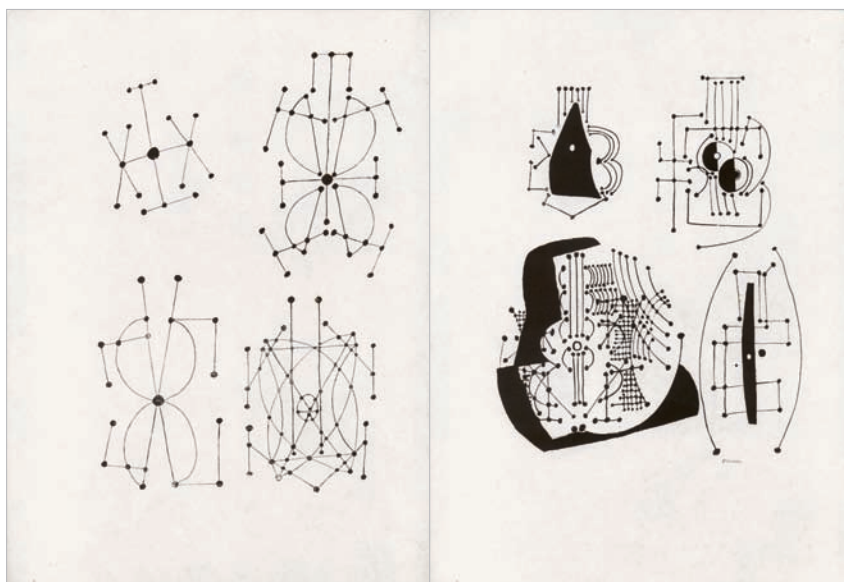
La escultura experimental.

La referencia a Picasso o la comparación con él es inevitable aquí y allá en este estudio aunque solo sea porque los propios críticos la establecen a menudo. La consideración de la obra del artista a través de la crítica de la época queda así confiada a estas aportaciones discontinuas pero numerosas distribuidas a lo largo del estudio; ahora se quiere profundizar en esas valoraciones críticas pero, sobre todo, traer a comentario los artículos sobre Picasso con una presencia de escultura destacada, ya sea en imágenes o en texto. Se ha

argumentado ya, por su importancia para situar el comienzo de la escultura cubista y constructivista, el papel desempeñado por los relieves de 1912 en adelante, relatando cómo algunos escultores como Tatlin o Lipchitz debieron tener ocasión de conocerlos directamente, toda vez que su reproducción en publicaciones de la época fue muy limitada: el único documento contemporáneo a las primeras construcciones picassianas fue el publicado por Apollinaire en el primer número de *Soirées de Paris* en

noviembre de 1913 con reproducciones de *Guitare et bouteille de Bass* de 1913 y otras construcciones. Estos ensayos, poco numerosos, se extendieron hasta la *Guitare* de 1924, su carácter casi privado o de uso interno se pone de manifiesto en el hecho de que muchas de estas obras se mantuvieran en posesión del artista hasta su muerte, como demuestra su inclusión en el legado familiar que constituye el Musée Picasso de París.

Tras los relieves, Picasso relega su actividad escultórica hasta el año 1928 en que inicia su colaboración con Julio González y el deslumbrante comienzo de la escultura en hierro soldado, desde este momento la escultura tendrá una presencia constante e intensa en el trabajo del artista. El propio González recuerda el entusiasmo de Picasso en aquellos días: *"Picasso debió sentir el temperamento de un verdadero escultor, porque recordando ante mí ese período de su vida, decía: 'nunca he estado tan contento' o 'nunca he estado tan feliz' / Más tarde, en 1931, en la época en que estaba trabajando en la escultura Monumento a Apollinaire a menudo le oía decir 'me siento otra vez como en 1908'"*⁴⁷ También Christian Zervos tuvo ocasión de conocer ese renacido entusiasmo según puede comprobarse en un desconocido comentario suyo hecho al paso de la crónica sobre Matisse que se ha presentado poco más arriba: *"Y he visto últimamente a Picasso en un estado de maravillosa exaltación porque acababa de comenzar la realización de su nueva visión escultórica. Desde las 'Demoiselles d'Avignon' me confiaba, no me he encontrado tan emocionado como lo estoy con mis nuevas esculturas."*⁴⁸ Zervos se hace eco rápidamente en su revista de estos ensayos iniciales y del renacido interés de Picasso por la escultura, especialmente manifiesto en su abandono de la fórmula intermedia del relieve a favor de estructuras plenamente espaciales y del carácter efímero de los materiales y procesos técnicos anteriormente empleados, que son sustituidos ahora por otros que, aunque con poca tradición en escultura, como el hierro o la novedad absoluta del empleo de la soldadura industrial para ensamblarlo, aportaban un carácter definitivo y, por así decir, escultóricamente profesional, a los nuevos objetos producidos, mucho más asumibles para el medio escultórico que los efímeros collages en relieve de la preguerra.



Pablo Picasso. Páginas en pliego de *La Révolution surréaliste* nº 1 diciembre 1924. De la serie de dibujos *Constellations* claramente precursores de la escultura de varilla soldada picassiana.

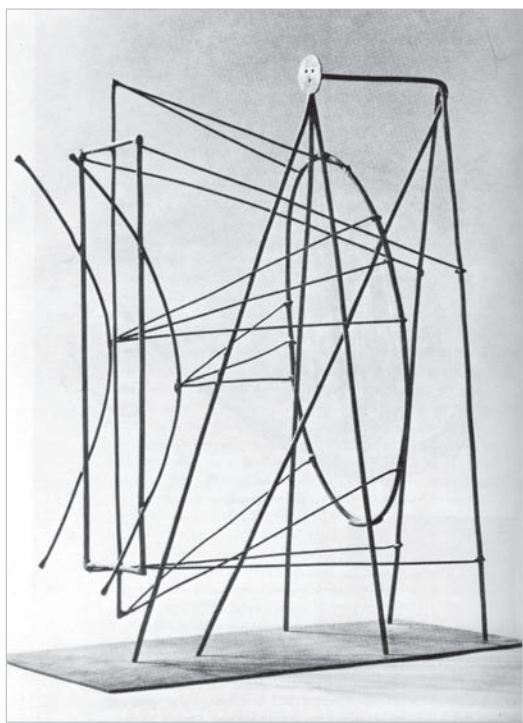
Los artículos en *Cahiers d'Art*.

Picasso en Dinard. *"Esculturas de los pintores de hoy"*⁴⁹, artículo firmado por el propio Zervos que ya fue comentado al hablar de Matisse, debe ser considerado como el primer reportaje de la revista que

47 Julio González: *Picasso sculpteur*, *Cahiers d'Art* nº 5-6 1936, pp. 185-195, 8 ilust. Tomado de: ¿Qué es la escultura moderna? p.308

48 Sin firmar (Christian Zervos): *Sculptures de Matisse (Galerie Pierre)*; *Cahiers d'Art* nº 5 1930, pp. 275-276, 2 ilust., p. 275.

49 Christian Zervos: *Sculptures des peintres d'aujourd'hui*; *Cahiers d'Art* 1928, nº 7, pp.277-289, 23 ilustraciones de: Dufy [1], Derain [1], Matisse [10], Gris [1], Braque [2], Picasso [8]



a) Página final de “Picasso en Dinard” Cahiers d’Art 1929, Ref. en nota 50. *Tête*, 1928; b) *Monument à Apollinaire*, 1928. Obra presente en “Picasso à Dinard”.

incluye escultura de Picasso. Pero donde Zervos descubre al público aunque aún muy tímidamente, la nueva y recientísima producción escultórica en hierro de Picasso, ofreciendo así su primicia, es en “*Picasso en Dinard, verano 1928*”⁵⁰, publicado pocos meses después del dedicado a la escultura de pintores, en el primer número de 1929. El artículo es muy característico del estilo gráfico *—revuiste—* de Christian Zervos. Con apenas dos páginas de texto donde se glosa el ímpetu erótico y universalista de las más recientes obras picassianas producidas precisamente en su residencia de Dinard durante la temporada veraniega anterior, se da paso sin más, sin que se establezca ninguna relación concreta entre texto e ilustraciones, a un deslumbrante despliegue de imágenes en muchos casos a toda página; en este caso concretamente catorce páginas dedicadas a obras del artista, entre las cuales dos esculturas: *Monument à Apollinaire* en su versión de 1928, obra fundamental en el catálogo picassiano y en el desarrollo de la escultura, y el trípode que se conoce hoy como *Tête* pero que en la revista se nombra *Sculpture* y se fecha como suele admitirse en 1928. Ambas en hierro y ambas producto de la colaboración con Julio González.

Zervos, aún siendo el primero en dar a conocer estas esculturas, no parece tener aún formada una opinión clara de ellas, aunque su certero instinto vincula el proceso creativo empleado por Picasso en estas obras a la escritura y al dibujo. El comentario que dedica en “*Picasso à Dinard*” a estas recientes experiencias escultóricas es por demás breve y reviste un carácter descriptivo y formalista que contrasta fuertemente con el decidido tono exaltado que, sin embargo, viene de emplear en relación a las pinturas que el mismo artículo comenta, comentario sin duda tocado ya por categorías cuyo empleo en la crítica artística deriva de temáticas activadas por los surrealistas. “(...) *No hay*, en efecto, afirma el crítico en relación a la pintura reciente de Picasso, *ejemplo en la pintura moderna, de una tensión tan aguda de las formas agrupadas en un estilo inaudito. Romanticismo, si se quiere, pero un romanticismo que estaría atravesado por un furor místico. Lo que explica, por otra parte, la grandeza del elemento erótico de sus cuadros, erotismo que nos emociona como un*

sentimiento religioso. El erotismo de las obras de Picasso se nos presenta como una exaltación por la cual el artista sufre la presencia de un sentimiento universal.”⁵¹ El célebre furor picassiano —“*Picasso furioso*” titula originalmente Bergamin su artículo para *Cahiers* en 1937—, la expresión de los sentimientos tan desbordada como la luz mediterránea, se contiene, según Zervos, en ocasiones y es en esta contención que es también concentración temática y plástica donde la escultura puede aportar su punto de vista: “*Hay, sin embargo*

50 Christian Zervos: *Picasso à Dinard - Été 1928*; *Cahiers d’Art* nº 1 1929, pp. 5-20, 27 ilustr.

51 *Ibidem*,

momentos en los que Picasso suspende esa vehemencia lírica, y por encima del tumulto de las formas, eleva una figura simbólica y pura, con toda la nobleza de lo estático, una figura escrita con trazos muy simples pero de una plenitud que se confunde con la estatuaría. Hasta tal punto que Picasso siente, en ocasiones, la utilidad de traducir esas formas mediante medios esculturales... Con la ayuda de un alambre escribe, para comenzar, el dibujo de su escultura, a continuación la agranda para recubrirla de placas de hierro forjado."⁵² Las figuras simbólicas y estáticas a las que hace referencia Zervos son sus personajes desarrollados en pintura y muy particularmente en dibujo por aquellos años, formas de fuerte y concisa definición plástica que se ha querido ver relacionada a la volumetría biomórfica plena de ambigüedades y resonancias eróticas querida por el surrealismo. La indudable raigambre escultórica de estos extraños personajes fuertemente volumétricos extraídos de las dos dimensiones, queda en muchas de estas imágenes potenciada por los fondos muy simplificados o inexistentes y por el punto de vista muy bajo escogido para incrementar el carácter estático y monumental del motivo presentado. Es en este punto donde, según Zervos, comienza la escultura de Picasso, lo anterior, el "*lirismo vehemente, tenso y violento que arrebató las formas en una tensión sobrenatural*", son cosas que Picasso expresa por la pintura.

Escultura y monumento según Zervos. La vinculación por parte del crítico entre escultura y monumento por una parte -*eleva una figura simbólica y pura, con toda la nobleza de lo estático*-, y escultura y volumen por otra -*una plenitud que se confunde con la estatuaría*-, es en él instintiva. Christian Zervos fue autor de sendos estudios sobre arte griego y mesopotámico que tuvieron gran difusión, además, desde su revista se manifestó como un admirador incondicional y un gran experto en la escultura arqueológica de cualquier cultura del globo; escultura que, como hemos visto, proponía como ejemplo a la moderna. Su visión de la escultura asociada al volumen variará y se adaptará, hasta cierto punto, al hilo justamente de las experiencias comenzadas a partir de las primicias que está ahora presentando, pero por el momento, la concentración formal, emotiva y poética del objeto cerrado y estático, de la estatua, es para él la expresión misma de la escultura: "*Se haga lo que se haga, la escultura será siempre percepción y medida. Lo propio de su naturaleza será siempre componer los sentimientos y devolver a nuestro espíritu movido por mil impulsos del cuerpo, a la unidad (...) / Así la verdadera escultura aparece como replegada y recogida sobre sí misma, como si se defendiera de los sentimientos y sus variaciones.*"⁵³ La alusión de Zervos a esos momentos en que Picasso contiene su ímpetu y se da a la representación pictórica de formas estáticas como origen de su escultura, o la idea profundamente centrada, *replegada en sí misma*, que en múltiples ocasiones manifiesta tener de la escultura, parece, pues, chocar frontalmente con la presentación de las dos obras de Picasso que incluye en el artículo, caracterizadas precisamente por su ambición espacial completamente ajena a la noción de volumen, y por su desmaterialización. Picasso no tardará en crear, en su residencia de Boisgeloup, escayolas que podrían ajustarse a los criterios expuestos por Zervos, pero el trabajo presentado en esta ocasión y en general el realizado en hierro por esos años, no parece ajustarse a esos ideales clásico-arcaizantes que caracterizan el discurso del crítico, y tal vez por esa razón este prefiere limitar su comentario a una escueta descripción procedimental.

En muchas ocasiones hallamos que es tan relevante lo que aparece y se hace comentario explícito en las revistas, los asuntos y artistas que los críticos consideran y analizan, como aquello que es obviado en un contexto que, sin embargo, en buena lógica debería incluirlo. Fue el caso ya tratado de la (no) relación entre Brancusi y *L'Esprit Nouveau*, y es también el de buena parte de la escultura picassiana relegada en *Cahiers d'Art* a una consideración absolutamente subalterna respecto a las demás manifestaciones de su arte, precisamente por el profeta del artista, Christian Zervos. Cuando el director de *Cahiers d'Art*, al igual que, como hemos visto, la crítica en general, se esfuerza en discriminar netamente lo que compete a la pintura de lo debiera ser propio de la escultura, reserva a la pintura un campo de acción ilimitado donde cualquier experimentación plástica pero también cualquier grado de apasionamiento personal tiene cabida. Por lo tanto, la libertad requerida para

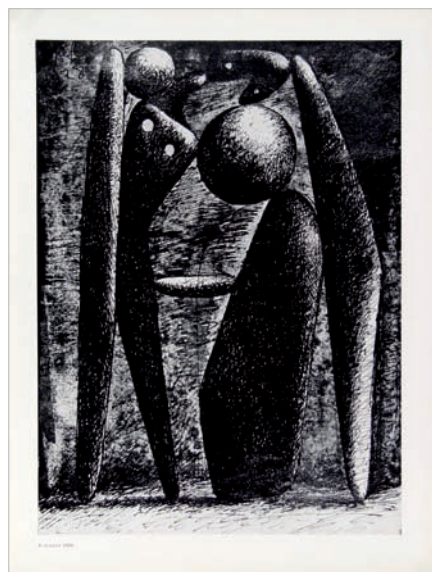
52 Ibidem

53 Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture, C. Zervos. Cahiers d'Art 1929, nº 10, pp. 465 - 473, 16 ilustr.

renovar el arte se halló en la pintura, no podía ser de otro modo, sin embargo, aunque se le reproche a los escultores no haber tenido el valor de secundar sino muy tímidamente la audacia de los pintores y estar atenazados por su propio oficio, Zervos argumenta: *“Si Lipchitz me objetase que al igual que la pintura, la escultura tiene el derecho de expresar el sentimiento del amor, me permitiría hacerle reparar en que la escultura, a mi parecer, apunta mucho más lejos. Está infinitamente más próxima de la arquitectura que de la pintura. Debe, en consecuencia tender a ser, sobre todo, un monumento. De aquí proviene principalmente mi interés por las búsquedas escultóricas de Picasso. Realice o no los proyectos de que hablé en el Cahiers d'Art precedente, habrá en todo caso demostrado por sus intenciones que en escultura la tendencia a desbordarse en el campo de la pintura es usurpadora y de cortos resultados; es en la búsqueda de la seguridad y el equilibrio donde se reencuentra lo verdadero; igualmente la poesía.”*⁵⁴

El interés aquí manifestado por las búsquedas escultóricas de Picasso está, como veremos a continuación en el artículo a que hace referencia el crítico, relacionado con la capacidad que ve en él para devolver a la escultura a su función monumental y, en ese sentido, lo propone como ejemplo a los escultores modernos que parecen haber olvidado la dimensión mítica de su arte, dimensión que Picasso recupera y las civilizaciones no tan mediatizadas por la cultura como la occidental, conservaron siempre. Esta noción de monumento vedada a la pintura encierra la posibilidad máxima de la escultura. La esencia especulativa y experimentadora en que se basa el devenir libre del arte moderno debe contenerse en cauces muy restrictivos en llegados a la escultura, porque su vínculo con una tradición secular -más allá del episodio clásico-, y trascendente, pues el monumento siempre aspira a esta cualidad, le otorga un carácter y una razón de ser anacrónica completamente opuesta al presente cambiante de la actualidad en que se incrusta el sentimiento moderno. Frente al amor por el riesgo de la aventura representado por la pintura moderna, la escultura continúa siendo *la búsqueda de la seguridad y el equilibrio donde se reencuentra lo verdadero*.

Pintura y escultura. Este doble rasero con que afrontar la pintura y la escultura retrotrae inevitablemente a la opinión del maestro de la modernidad y de la crítica de arte. Como es bien conocido, Charles Baudelaire afirmaba en 1846 la naturaleza primaria -*brutal y positiva*- de la escultura -buena para caribeños y campesinos- frente a la complejidad pictórica -producto del *razonamiento profundo* y plenamente voluntario del pintor- y, en consecuencia, le otorgaba un papel subsidiario dentro de las bellas artes: *“Nacida en la época salvaje, la escultura, en su desarrollo más sobresaliente no es más que un arte complementario. Ya no se trata de tallar industriosamente figuras portátiles, sino asociarse humildemente a la pintura y la arquitectura, y de satisfacer sus intenciones. (...) En todas las grandes épocas es la escultura un complemento; al comienzo y al fin, es un arte aislado.”*⁵⁵ El análisis sobre las profundas diferencias de orígenes y objetivos entre pintura y escultura de Christian Zervos es esencialmente similar



al increíblemente sagaz efectuado por Baudelaire. En ambos casos el acceso a la modernidad representada por el arte consciente y voluntario de la pintura se hace imposible para la escultura arte secundario y ornamental en su mejor posibilidad para el crítico romántico; arte caribeño, dice despectivamente Baudelaire. Pero esta interpretación tan esencialmente cierta como tenida por despectiva en el poeta, halla el mejor sentido del término como arte poderoso precisamente por ser original y primero en el crítico “modernista”. Si bien el análisis coincide, la conclusión es muy diversa y no puede decirse que ni Zervos, ni sus colegas contemporáneos, menosprecien a priori las posibilidades de la escultura en sus

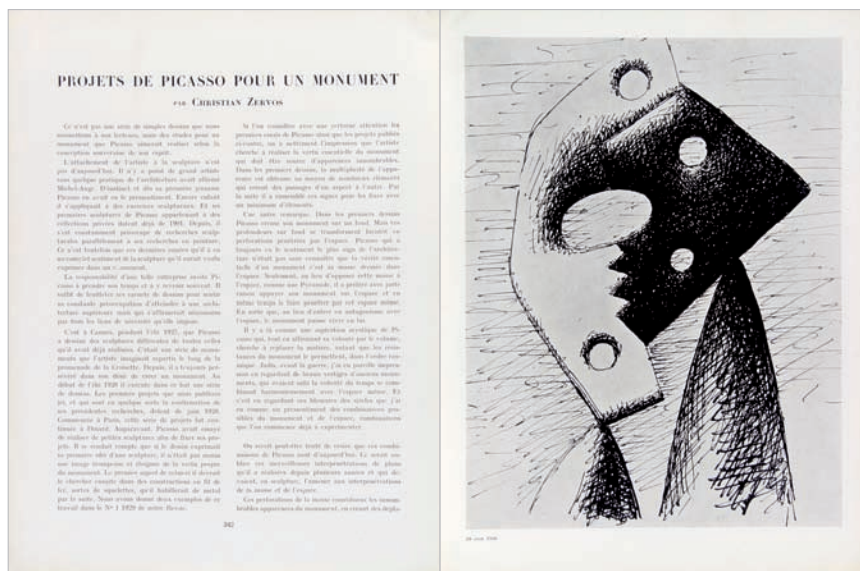
54 Christian Zervos: Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture; **Cahiers d'Art** n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr.

55 Charles Baudelaire: **Salones y otros escritos sobre arte** Visor, Madrid 1999, p. 178

textos. Pero también es cierto que no le otorgan un papel central en la configuración de la modernidad artística y no tanto, en definitiva, porque como señalaba Zervos los escultores no hubieran tenido la audacia de los pintores, como por cuanto la esencia de su medio artístico es de naturaleza bien distinta.

En “*Picasso à Dinard*”, Zervos trae la nueva producción de Picasso, no con la intención de establecer separaciones y distinguos entre su actividad pictórica y escultórica sino, al contrario, para ilustrar la proteica, siempre arriesgada y ejemplar actividad del artista capaz de proyectarse con similar pasión en todos los terrenos del arte. Picasso, afirma, *es el vértigo hecho equilibrio*. Hemos visto, sin embargo, cómo se establecían claras diferencias expresivas entre la dinámica arrebatada de algunas pinturas y la estática monumental de otras, y cómo la escultura, cual costilla de Adán, surgía como una materialización de estas últimas. Zervos intuye, por lo tanto, que los objetivos perseguidos por Picasso cuando ahora hace escultura son en cualquier caso distintos y por alguna razón apenas atenderá a esta dimensión del arte picassiano a juzgar por la escasísima presencia que se le otorga en la revista, asunto este que se va a analizar más abajo.

Proyectos de Picasso para un monumento. Debieron intrigar sobremanera al crítico aquellos intentos escultóricos de Dinard que dejaba en su anterior artículo apenas comentados, así como las recientes series de dibujos de plasticidad escultórica (1927), pues solo unos meses más tarde el propio Zervos ofrece su único artículo dedicado específicamente a proyectos escultóricos de Picasso, “*Proyectos de Picasso para un monumento*”, artículo que curiosamente no se refiere a ninguna escultura realizada sino a una amplia serie de estudios gráficos para un monumento -tal afirma Zervos- nunca realizado. Está ilustrado únicamente con dibujos muy descriptivos y volumétricamente cuidados, de los que la revista presenta trece proyectos, a dibujo por página, cuyo destino sería algún hipotético monumento y que en su ambiguo antropomorfismo y relaciones lleno-hueco preconizan con sorprendente similitud la futura poética de Henry Moore.

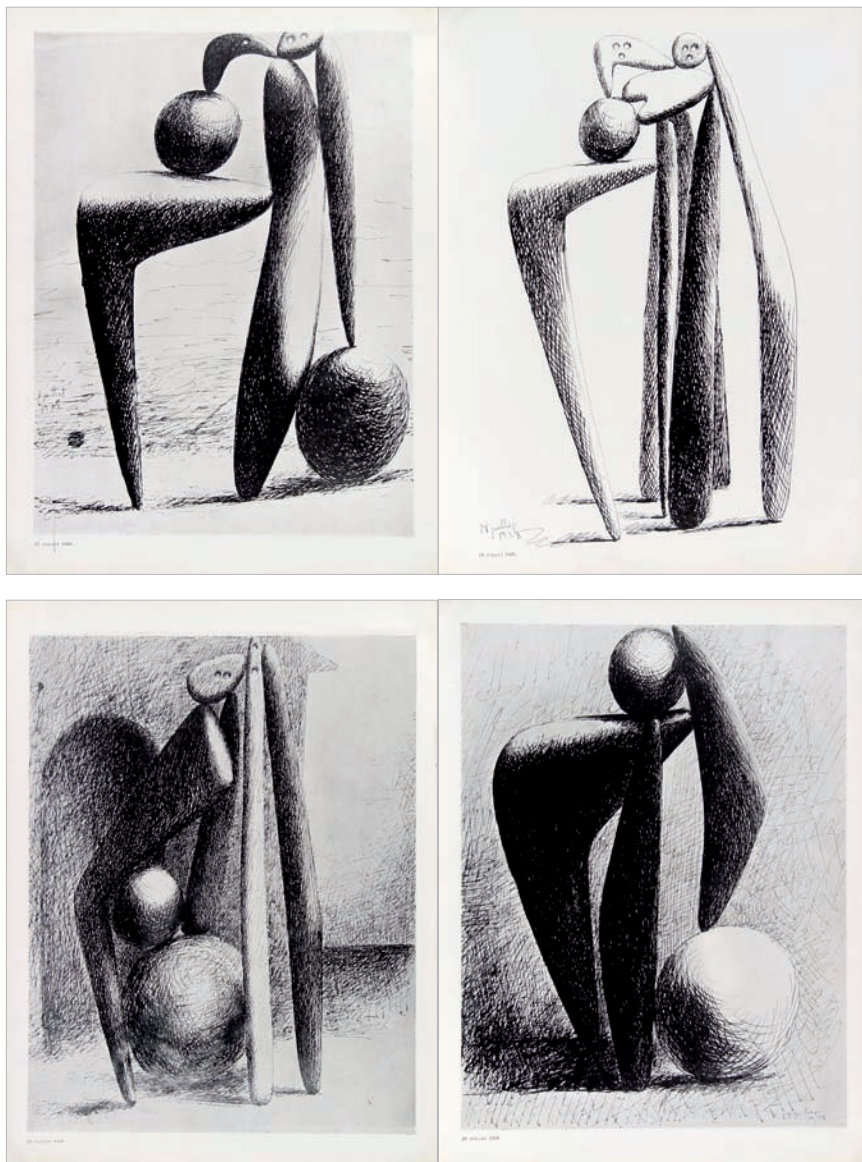


(Desde página anterior) Tres primeras páginas de “Proyectos de Picasso para un monumento”, *Cahiers d'Art* 1929, Ref. en nota 56

Se trata de una de las reflexiones sobre escultura más específicas y decididas del crítico. El director de *Cahiers d'Art* se centra por completo en la cualidad de monumento de estos proyectos e identifica esta cualidad como aspiración máxima, plena, de la escultura. Relatando

cómo el artista se interesó por la escultura desde sus primeros años, afirma: “*Después, se preocupó constantemente de búsquedas esculturales paralelamente a sus búsquedas en pintura.*

Es, sin embargo, sólo en los últimos años cuando ha tenido un sentimiento pleno de la escultura que habría querido expresar en un monumento.”⁵⁶ Esta aspiración monumental de la nueva escultura pensada a través de dibujos por Picasso, pone de relieve, según Zervos, dos dimensiones con las que inevitablemente ha de relacionarse la escultura cuando deviene monumento. Por una parte, se destaca el vínculo establecido entre la escultura y la arquitectura/espacio entorno, vínculo espacial que implica poner en relación



Pablo Picasso. Páginas en pliego de "Proyectos de Picasso para un monumento", Cahiers d'Art 1929, Ref. en nota 56 (Continuación ordenada desde las ilustraciones anteriores de la paginación del artículo.)

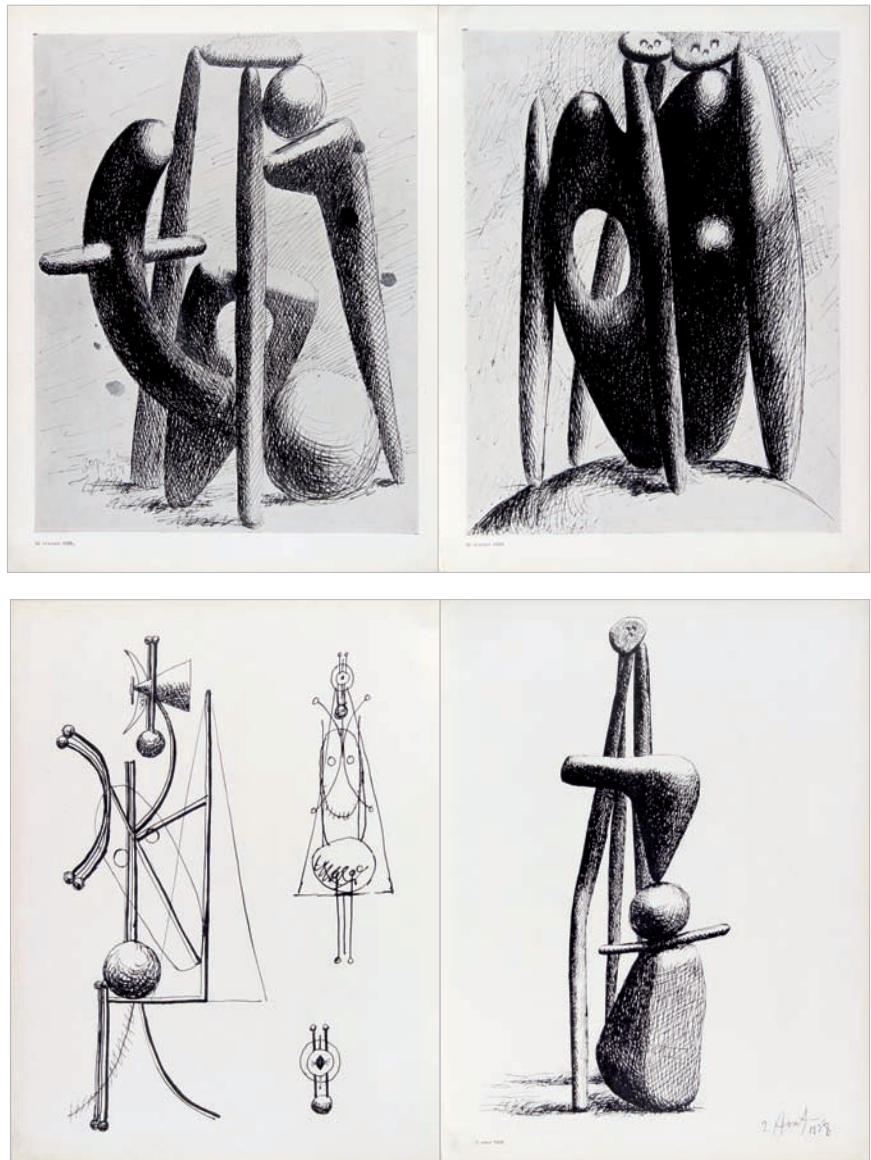
no solo las partes de la propia escultura entre sí, sino a esta con su entorno, es decir con las circunstancias espacio-temporales en que la escala monumental la sitúa. Por la otra, se considera la trascendencia mítica e intemporal, en Zervos de indudable raigambre primitivista, otorgada a unas obras designadas como monumentos en su sentido más profundo, como memoria de esencias perdidas que hallan en la verticalidad su vínculo con el hito, la columna y el *Colossos*. "Si se consideran con cierta atención los primeros ensayos de Picasso (en referencia a los citados en el artículo anterior) así como los proyectos publicados ahora aquí, tenemos la clara impresión de que el artista procura materializar la virtud esencial del monumento que debe ser fuente de apariencias innumerables.(...) / Otra observación. En los primeros

dibujos, Picasso ahueca su monumento sobre un fondo. Pero estas profundidades sobre un fondo se transforman pronto en perforaciones penetradas por el espacio. Picasso, que siempre tuvo un agudo sentido de la arquitectura, no desconocía que la verdad esencial de un monumento es su masa elevada en el espacio. Simplemente, en lugar de oponer esta masa al espacio, como una Pirámide, prefirió con justa razón apretar su monumento sobre el espacio y al mismo tiempo hacerle ser penetrado por este mismo espacio. De suerte que, en lugar de entrar en antagonismo con espacio, el monumento pueda vivir en él.⁵⁷ Zervos interpreta esa interpenetración de la escultura y su espacio entorno más como tensión y diálogo entre masa-volumen y vacío-espacio que al modo constructivista o del propio Picasso de los relieves, donde los planos delimitaban volúmenes virtuales, acciones de las formas en el espacio y tensiones dinámicas pero en absoluto procuraban establecer la tensión -mucho más psicológica que en el formalismo constructivo- entre lleno y vacío. Percibe así el crítico con notable anticipación el sentido de buena parte de la joven escultura que, tocada por muy diversos intereses, manifiestamente el surrealismo, se está comenzando a perfilar -especialmente en los ingleses que aprenden en París-, pero sobre todo, manifiesta ahora ya con claridad, el papel que a su juicio debe desempeñar la escultura en el panorama del arte moderno como el medio artístico idóneo para mantener una relación al tiempo física y trascendente con

el mundo real y previo a la cultura: “*Hay en esto una aspiración mística de Picasso que, aún afirmando su voluntad mediante el volumen, procura resituar la materia, tanto como las resistencias del monumento lo permitan, en el orden cósmico.*”⁵⁸

Las dimensiones del monumento. No es que la pintura sea incapaz de expresar semejantes trascendencias, lo hace incluso con más libertad, con más matices y agitación sentimental, pero desde terrenos más distanciados y mediados, implícitos en la convención bidimensional, que orientan su acción hacia lo discursivo, hacia el pensamiento. En la escultura, particularmente en su expresión original, el monumento, ese místico tender hacia el *orden cósmico* se manifiesta con limitaciones esenciales determinadas por la materia y el espacio real en que ha de integrarse consustancialmente la

idea artística; cuando el escultor lo logra ha restaurado el cordón umbilical con lo real, es decir con el universo; cuando interpone distancias mentales, ensaya sistemas estéticos o pone por delante sus hábitos técnicos, se aleja del potencial escultórico y, en el mejor de los casos, se *desborda en el campo de la pintura*. “*Si el escultor se dejara llevar en su arte por las imperiosas necesidades de la vida física, si la escultura deviniera para él una fatalidad, crearía aún obras elevadas y siempre nuevas.*”⁵⁹ La pintura podrá ser en mayor o menor medida una cosa mental, pero la escultura no; la pintura podrá ser moderna, construir nuevos horizontes y bellezas, la escultura es, por el contrario, atemporal. Lo que siempre es propio de la escultura y determina su dimensión demiúrgica y mágica es su capacidad para constituirse en síntesis de opuestos, de objeto y espíritu, de materia e idea. La suspensión del pensamiento derivada de esta fusión aflora implícitamente en el discurso de Zervos: “*(...) los elementos del monumento de Picasso ocupan tan justo lugar, reposan tan fácilmente unos contra otros, la cosa y el espíritu se encuentran allí tan bien concertados y hay en sus búsquedas de los ajustes tan perfectos entre acción y materia que estos proyectos de Picasso producen sobre mí el efecto de un silencio profundo. Sentimos como si se liberara un*



Pablo Picasso. Páginas en pliego de “Proyectos de Picasso para un monumento”, Cahiers d’Art 1929, Ref. en nota 56 (Continuación ordenada desde las ilustraciones anteriores de la paginación del artículo. Fin del mismo.)

58 Ibidem, p. 342

59 Christian Zervos: Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture; Cahiers d’Art nº 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilust.

lenguaje de descanso y de espera replegados alrededor de un centro yendo del afuera al adentro, de la agitación al descanso soberano."⁶⁰

Tras describir una dimensión trascendente, se intenta la comprensión de una dimensión espacial. Se ha tratado el aspecto mítico-trascendental asociado por Zervos a la consideración picassiana de monumento y se ha insistido en cómo este texto sobre escultura no realizada de Picasso le sirve al crítico para definir su ideal respecto a los objetivos propios de la escultura. La otra dimensión de esta escultura proyectada de Picasso, establecida por el texto, era la de carácter más puramente plástico. Zervos, como se indicó, pone de manifiesto las implicaciones arquitectónicas de los proyectos de Picasso y señala sus vínculos espaciales; hasta aquí nada que no pudiera predicarse en algún aspecto de la escultura moderna en general. La argumentación va, sin embargo, más lejos y si bien ya se ha señalado la audacia del crítico al determinar la relación espacial como volumen y perforación del mismo, es decir como dinámica creada por la tensión lleno-vacío, antes que en términos constructivos, ahora introduce implícitamente la noción de temporalidad a través de una idea en la que el crítico insiste mucho: la multiplicidad de aspectos derivada de un movimiento continuo. La naturaleza de tal movimiento no se aclara, quedando la duda de si hace referencia a un movimiento virtual o bien efectivo derivado del desplazamiento del observador ante la escala monumental. Sí se afirma, sin embargo, con claridad que los múltiples aspectos que de él derivan son en escultura equivalentes a los generados por la arquitectura cuando es recorrida. Sin duda seguir la paginación del artículo propuesta por Zervos con una larga sucesión de dibujos similares siempre ocupando por completo el espacio de cada página, ayuda a concebir esa idea de recorrido o sucesión espacio-temporal.

La argumentación resulta confusa y poco trabada pues el autor, como puede comprobarse en la amplia cita consignada a continuación, no acaba de atreverse a introducir expresamente la noción de percepción temporalmente diferida y de recorrido en un medio, el escultórico, clásicamente ajeno, incluso antagónico -la estatua- a la temporalidad. Christian Zervos intuye, no obstante, algún tipo de equivalencia, al menos en la propuesta escultórica de Picasso, entre la recepción del hecho arquitectónico y del escultórico en base justamente a esa recepción dilatada en el espacio y por tanto en el tiempo, capaz de generar una fenomenológica *multiplicidad de aspectos* contrapuesta a la instantaneidad estipulada desde la estética clásica y mantenida hasta la del último "modernismo"⁶¹: *"Estas perforaciones de la masa –continua argumentando Zervos al hilo de la anterior descripción de los volúmenes horadados característicos de los dibujos escultóricos picassianos- constituyen las apariencias innumerables del monumento, creando desplazamientos sucesivos de las partes. Por eso los proyectos de Picasso se desarrollan en un movimiento continuo. Generalmente la escultura parece cambiar de aspecto, pero se trata en ella sólo de cambio muy relativo. Picasso, al contrario, habría querido para su monumento el movimiento continuo que proviene del desplazamiento de las líneas en arquitectura verdadera. Y es en esto donde las esculturas proyectadas por Picasso toman en consideración la arquitectura cuyas perspectivas se desplazan constantemente. Hasta podríamos decir que el monumento de Picasso tiende por sus penetraciones del espacio, a sobrepasar la arquitectura desde el punto de vista de la multiplicidad de los aspectos. Un edificio logrado se abre y se desarrolla según los desplazamientos del espectador. Pero, si éste se detiene el edificio se detiene instantáneamente y se cierra sobre él mismo. Mientras que, un monumento tal como Picasso propondría realizarlo, debería abrirse constantemente delante incluso del espectador detenido.*"⁶²

Valga este análisis de los artículos con textos en los que el director de *Cahiers d'Art*, único que se interesó por el asunto, se ocupa en alguna medida de la escultura de Picasso, para determinar su postura -

60 Christian Zervos: *Projets de Picasso pour un monument*; **Cahiers d'Art** nº 8-9 1929, pp. 341-353, 13 ilustr. p. 344

61 Hacemos referencia, evidentemente, a dos polos muy distantes, y sin embargo en este punto coincidentes, de la estética de la autonomía artística. Por una parte Lessing y la neoclásica demanda de serenidad y concentración en la forma: la mueca de Laocoonte no es propia de un arte que se da en el instante, ajeno absolutamente al tiempo como la escultura, por otra la culminación de la teoría modernista de la máxima especificidad de las artes que establece Michael Fried precisamente a través de su crítica a la temporalidad perceptiva integrada por el minimalismo.

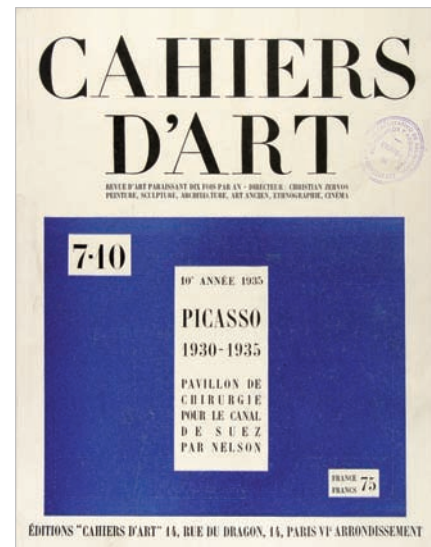
62 Christian Zervos: *Projets de Picasso pour un monument*; **Cahiers d'Art** nº 8-9 1929, pp. 341-353, 13 ilustr. p. 344

lógicamente muy influyente aunque no la única mantenida en la revista- no solo respecto a las ideas escultóricas propuestas por el artista, sino sobre la escultura en general, aunque en este punto nos remitimos nuevamente a su importante artículo “*Sobre la reciente exposición internacional de escultura*”⁶³.

Picasso y el arte moderno después del optimismo.

Los monográficos Picasso de 1932 y 1935. Tras los anteriores artículos, aún de los años 20, continuemos atendiendo a la escultura de Picasso consignada en *Cahiers d'Art*. Se trata no solo de constatar la ya indicada escasez de su presencia, sino también la selección interesada que de ella se hace cuando al fin aparece, conviene para ello repasar algunos de los hitos picassianos de la publicación sin pretender en absoluto ser exhaustivos pues hasta 1939 la revista se ocupa de Picasso en unas 60 ocasiones, tres de las cuales números prácticamente completos. Sí hemos de citar, en cambio, todas las veces en que la escultura de Picasso aparece con o sin texto. Se han presentado ya tres artículos uno de 1928 y dos, fundamentales, de 1929, todos firmados por Christian Zervos y con presencia de la escultura del maestro. Antes que estos hubo ciertamente otros amplios reportajes también firmados por Zervos en los que no se menciona escultura alguna de Picasso, aunque también es cierto que los años veinte, hasta 1928, no fueron fructíferos en la producción escultórica del artista; pero sí lo fueron, en cambio y mucho, los años posteriores hasta bien entrada la década de los treinta.

Sin embargo, si se revisa el número triple titulado “*Picasso – Bénin*”⁶⁴, por terminar con un apéndice dedicado a producciones de esta región africana, sorprende no hallar ni una sola pieza escultórica entre las nada menos que 157 ilustraciones dedicadas a la obra de Picasso. Este número titulado Exposición Picasso en las Galerías Georges Petit / Bénin se publica con ocasión de esa gran exposición y tiene carácter antológico, recogiendo obra de todas las épocas de Picasso; no se recogía en él, como hemos indicado, escultura alguna aunque en la exposición sí figuraban esculturas y con cierta relevancia. Breton da fe de tal presencia en su *Picasso en su elemento*: “(...) durante su exposición de junio pasado en la galería Georges Petit, Picasso había procurado oponer de una pared a otra de una gran sala, las dos grandes obras de hierro forjado de las que, por otra parte, puede verse aquí la reproducción fotográfica -obras de hierro forjado, una de las cuales aparecía cubierta de óxido y la otra recién esmaltada de blanco-, manifestando claramente que bajo estos atavíos extremadamente desemejantes deseaba que ante el público ‘se respondiesen’.”⁶⁵ Es conocido el celo y personal implicación del director de la revista en la confección gráfica de la misma y en la selección final y maquetación de imágenes, por lo que,



Portada y página del comienzo del número especial dedicado a Picasso por Cahiers d'Art 1935. Esta imagen sería intervenida por el artista creando una serie de obras publicadas por la revista en: Man Ray: Picasso photographie, n° 6-7 1937, Ref. en nota 76.

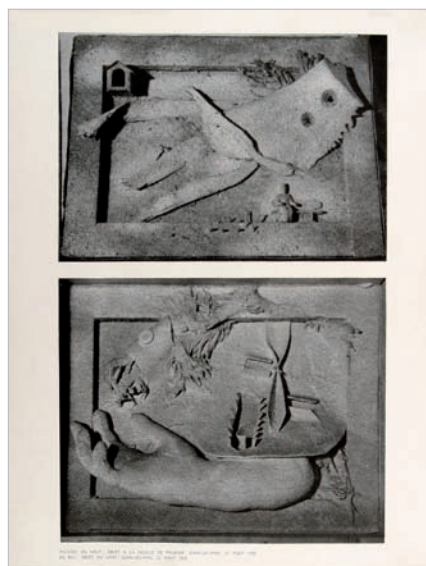
63 Como ya se ha indicado, este importante artículo ha sido comentado en diversas ocasiones, particularmente en Capítulo 4, *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*.

64 Número especial: *Exposition Picasso aux Galeries Georges Petit / Bénin*, *Cahiers d'Art* N° 3-5 1932, pp. 85-228

65 André Breton: *Picasso dans son élément*, *Minotaure* n° 1 junio 1933 p. 8-37(desde el comienzo hasta Una anatomía), 45 ilustr., p. 16

y más tratándose de Picasso, hay que achacar esta ausencia a una decisión expresa tal vez derivada del carácter antológico del número monográfico que recorría la carrera del artista desde su juventud, lo que aconsejaría centrarse en la producción más característica, es decir en la pintura, razón poco consistente en cualquier caso. Tal vez no se contase en el momento de confeccionar el fascículo con buenos clichés de estas esculturas... o se trate simplemente de un descuido. Lo cierto es que se trataba de uno de los momentos álgidos del Picasso escultor y aunque, como demuestra la revisión de sus apariciones en las revistas, al artista le agradaba siempre mostrar en ellas su producción más reciente⁶⁶, la escultura brilla en este monográfico precisamente por su ausencia.

Pasados tres años sin la atención que la revista había mostrado habitualmente al maestro, en 1935 esta le dedica un nuevo número especial, «*Número consagrado a Picasso, obras de 1930 – 1935*», en el que sí hay una apreciable representación de escultura entre las imágenes -en esta ocasión de 91 ilustraciones 15 lo son de esculturas- aunque entre los textos no hallemos ninguna alusión expresa a la escultura. Se trata en todo caso de un documento inapreciable para determinar la consideración que Picasso merecía en ese momento entre la crítica moderna y la afín a un surrealismo en su máxima expansión por esas fechas. Pero lo es también por reflejar al mismo tiempo el nuevo ambiente artístico y social de los plenos años 30, tan distinto a la época del optimismo de la década anterior. Es un tiempo ambiguo en arte y en política, en el que la lenta pero profunda zapa económica de la Depresión se hace sentir finalmente en Francia y en el que, como en toda Europa, las opciones políticas se radicalizan, el fascismo bajo muy diversos aspectos se crece y los movimientos sociales como el Frente Popular se organizan; el progresivo posicionamiento bipolar se hará manifiesto también en los ambientes artísticos. Se percibe en alguno de estos fragmentos un cierto hastío y desorientación respecto al papel del arte moderno ante una situación que exige tomar partido, un tono de tristeza producido por la creciente sombra del nacionalismo y la decepción acerca del ya absolutamente insostenible sueño soviético, particularmente en el terreno artístico.



Número especial dedicado a Picasso por Cahiers d'Art 1935. El artículo de presentación de C. Zervos. Ref. en nota 67, pp. 145 y 150. Obras de 1930

el arte puede renunciar a sus prerrogativas sin desactivar precisamente lo que en definitiva es su más poderoso y perdurable ascendiente social. Picasso, afirma Zervos, es el ejemplo del artista incorruptible sometido a una incansable renovación derivada de su imperturbable respuesta ante los estímulos del mundo presente; su hacer representa fielmente este tipo de dimensión social trascendente y total del arte. Sin embargo, relata el crítico, en la URSS le atacan como representante de la última etapa del arte burgués y los intelectuales militantes ven en él a un negador, un resignado ante el destino

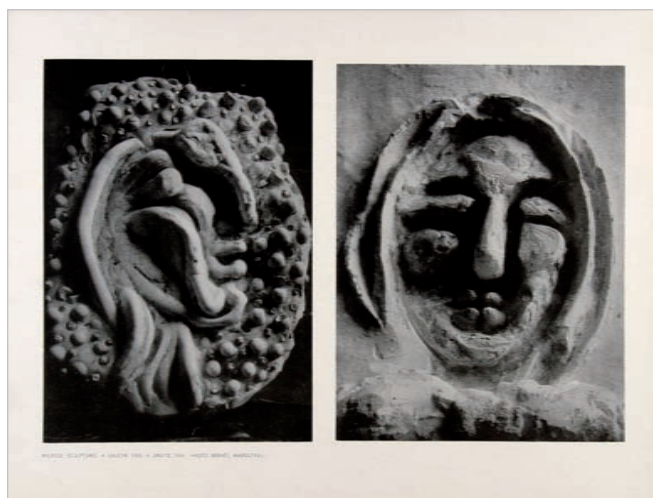
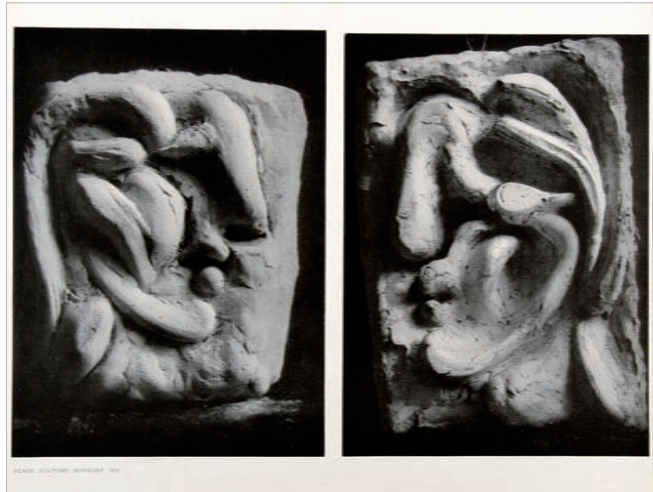
Hecho social y visión cósmica. El texto de presentación de este número de 1935 debido al director de *Cahiers d'Art* es desde el título una manifestación de ese estado de animo; «*Hecho social y visión cósmica*» (Fait social et vision cosmique) aborda la necesidad de que el arte se comprometa con el presente y asuma su capacidad para incidir en las conciencias, en lo social. Pero se pregunta cuales pueden ser los términos de este compromiso y si

66 En la revista aparecieron cuadros en diversas fases de proceso o que después fueron repintados completamente.

humano, un narcisista estético que rehuye servir a la revolución. Ante estas acusaciones, concluye Zervos con su característico humanismo no exento, sin embargo, por esas fechas de puntos de vista y de terminología propia del surrealismo: “¿Acaso (Picasso) tiene menos consciencia social porque busca conquistas en el inconsciente? Lo menos que puede decirse de su obra es que prepara para el porvenir una concepción amplia de lo social, integrado en lo moral y lo espiritual, en consecuencia un arte vivaz, digno del hombre, a la altura del nuevo espíritu que surgirá, tal vez, del conflicto social y psicológico actual.”⁶⁷ En su alusión a los *intelectuales militantes*, Zervos no hace como podría pensarse referencia a los ideólogos surrealistas que, por ejemplo, consideraban obligación del grupo la militancia política en el Partido comunista francés, pues las firmas que vienen a continuación en este número especial, para rendir su homenaje a Picasso, pertenecen justamente a destacados miembros del grupo: Eluard, Breton, Peret o Dalí.

De hecho, al margen del indudable interés contextual de los puntos de vista sobre la cuestión arte y sociedad, este número picassiano de *Cahiers d'Art* reviste, además, un peculiar interés estético por el aroma surrealista que desprenden las diversas aproximaciones a la obra del artista; la terminología empleada en la anterior cita da fe de ello. No se llega, sin duda, a pretender en Picasso metodologías típicamente surrealistas y se acepta sin discusión que el mundo visible y lo real, es el punto donde siempre se inicia la imprevisible deriva picassiana. En la ya citada presentación del fascículo, Christian Zervos se hace eco de esta característica forma de situarse ante el mundo sensible: “Pintar para Picasso es escuchar atentamente las palpitaciones de la vida, expresar las emociones que provocan en él, hacerlas sensibles para los demás. Todos los azares de la vida, incluso los más ínfimos, son para él pretexto para pintar. El punto de partida de su obra es siempre la emoción visual. Todo lo que cae bajo su mirada, fuerte como el instinto, se integra en su obra, los objetos al igual que los gestos y los pensamientos de los hombres.”⁶⁸ Pero esa sensibilidad atenta y penetrada por todos los aspectos del mundo de la vida que es Picasso, no responde con

nuevas apariencias, al contrario, pone de manifiesto los misterios que estas esconden recreando la mil caras de lo real y asumiéndolo como novedad constante y cambiante, como experiencia que deja de ser externa, haciéndose al fin cognoscible. Los hilos que unen *el mundo aparente y el de la consciencia* “Le conducen de la realidad a la más profunda inmensidad de lo desconocido. Encuentra allí la Caja de Pandora. ¿Qué escapara de ella? El buceador maravilloso que es Picasso saca de los abismos esplendores insospechados. / Es un error creer que aquel que ha sabido adentrarse en la noche constelada del sueño, hace de ella un refugio. Se sirve de esta fuente de poesía y de acción para transformar, cuando



Número especial dedicado a Picasso por *Cahiers d'Art* 1935. Páginas dedicadas a la escultura, pp. 219 y 231. Obras del taller de Boisgeloup 1933.

67 Christian Zervos, *Fait social et vision cosmique*, *Cahiers d'Art* 1935, N° 7/10, p. 141-263

68 Ibidem

*sube a la superficie del mundo aparente, las cosas que lo pueblan, hacer de manera que este cambie en su aspecto y en su esencia.*⁶⁹ La vocación social y el potencial transformador sobre las estructuras dadas, es un correlato del arte cuando este acierta a recrear el mundo en cualquiera de sus aspectos. Picasso es un Prometeo que aporta los instrumentos para visitar el mundo, para ver de nuevo, de ahí la metáfora del buceador, de la noche, del abismo y, finalmente de la vuelta a la superficie. Estas imágenes vinculan insistentemente la facultad artística de Picasso con la de descubridor de mundos desconocidos y maravillosos de raigambre nocturna y abisal, y aunque esto no supone postular positivamente una conversión surrealista del maestro, muestra hasta qué punto el surrealismo hizo mella en los ambientes artísticos. Zervos gran defensor de los valores del arte moderno derivado del cubismo y el fauvismo, está ya en el primer lustro de los treinta plenamente imbuido de una terminología romántico-surrealista puesta al servicio de análisis críticos no formalistas, al contrario, claramente subjetivos.

«Hablo de lo que está bien» Lógicamente, esta lectura en términos profundamente vitalistas y antiformales la comparten los surrealistas y la llevan más lejos pues Picasso, sin necesidad de pasar por la que a veces se llama su etapa “surrealista”, siempre fue para ellos el pintor por excelencia; su soberana y promiscua libertad les deslumbraba. Paul Eluard escribe a continuación de la presentación de Zervos un texto que profundiza en ese carácter demiúrgico deseado para el arte y logrado en el de Picasso. En *«Hablo de lo que está bien»* (Je parle de ce qui est bien), el poeta surrealista quiere un arte por y para la vida, *“que todo se haga sensible, real, útil, pues no es sino a partir de esto que concibo mi existencia”*, Picasso, afirma, ha probado como nadie la vida, desprecia las nociones adquiridas y restablece el contacto entre el objeto y quien lo ve; da pruebas innumerables de la existencia del hombre en el mundo. *“Lo irracional, después de haber vagado, desde siempre, en estancias negras o deslumbrantes, ha dado al fin, con los cuadros de Picasso ridículamente llamados cubistas, su primer paso racional y este primer paso es para lo irracional una razón de ser.”*⁷⁰ La difusa inconcreción con que generalmente se ha producido el afloramiento del subconsciente y lo irracional entre los surrealistas, el vagar en *estancias oscuras o deslumbrantes*, se hace realidad comprensible en Picasso, se hace, en ese sentido, racional; parece sugerir Eluard. La insistencia en esta alquimia transformadora, en esta capacidad de Picasso para, tras arrebatárselas, traer de nuevo al mundo las cosas pero ahora dotadas de un plus de realidad, convierte al artista en un paradigma de la acción sobre-real que compartirá tanto el grupo de Breton como el que se aglutinó alrededor de la revista de Bataille, *Documents* que también tendría su número Picasso. La reacción contra el capricho surrealista, tan de moda, justifica esta reivindicación de lo real como punto de partida para nuevas concreciones plásticas; lo real entendido como asimilación tan ajena a la apariencia y la visualidad como a la fantasía literaria en imágenes: *“Picasso ha creado fétiches, pero esos fétiches tienen vida propia. No son únicamente signos intercesores, sino signos en movimiento. Este movimiento los trae a lo concreto. Entre todos los hombres, esas figuras geométricas, esos signos cabalísticos: hombre, mujer, estatua, mesa, guitarra vuelven a ser hombres, mujeres, estatuas, mesas, guitarras más familiares que antes, pues son comprensibles, sensibles al espíritu como a los sentidos. (...) / Sí, pues este hombre sostenía entre las manos la frágil llave del problema de la realidad. Se trataba para él de ver lo que ve, de liberar la visión, de alcanzar la videncia. Lo ha logrado.”*⁷¹

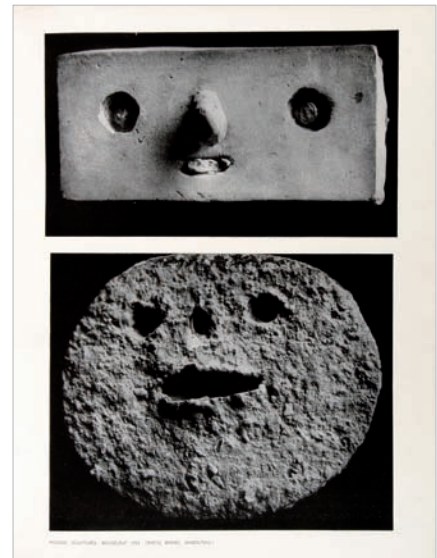
«Conversación con Picasso». Lo cierto es que Picasso podría mostrarse perfectamente de acuerdo con estas interpretaciones de su actitud ante el arte propuestas por Zervos o Eluard. Eso se desprende al menos del texto surgido de un cuestionario presentado por el crítico al artista en su visita a Boisgeloup el invierno anterior, el de 1934-35 para preparar este número especial. El cuestionario habría sido el mismo empleado en el número 1/4 de 1935 para la *“Enquête”* sobre el arte contemporáneo que

69 ibidem

70 Paul Eluard: *Je parle de ce qui est bien*; **Cahiers d'Art** 1935, Nº 7/10, p. 141-263

71 Ibidem

ya ha sido comentado⁷² Las respuestas de Picasso se transcriben seguidas, omitiéndose las preguntas que van generando los asuntos tratados. Zervos dice reproducir lo más fielmente que su memoria le permite las respuestas apasionadas de Picasso, respuestas que una vez transcritas, relata Zervos, el artista ha declinado revisar confiando plenamente en el crítico. La fidelidad parece grande, Zervos afirma que ha evitado arreglos y excursos por miedo a alterar involuntariamente el sentido.



Número especial dedicado a Picasso por Cahiers d'Art 1935. Entrevista de Zervos con Picasso y página de escultura, pp. 173 y 175. Obras del taller de Boisgeloup 1933.

Se trata de un texto importante para conocer de primera mano el modo de trabajar de Picasso, de enfrentarse al motivo, o su opinión sobre el arte del momento, entre muchas otras cosas. Todo él está referido a su pintura y a la acción de pintar, en algunas ocasiones, como era habitual, la palabra pintura hace referencia al arte en general, pero más a menudo alude concretamente a ese medio artístico; en cualquier caso, no se menciona en parte alguna a la escultura ni asuntos específicos con ella relacionados. Sin embargo, paradójicamente, tal vez tenga menos relevancia para el asunto que subyace en esta aproximación a la escultura picassiana, a saber, su escasa visibilidad en la época, el hecho de que el propio artista obvie esta producción, que el de que lo haga la crítica. Al fin y al cabo, Picasso no analiza su obra ni la cataloga, nunca se ocupó de esas cosas, prefiere hacer y mostrarse como el perpetuo iconoclasta –«*L'Iconoclaste*», titula Georges Hugnet su colaboración en este número-, como el artista más joven, el menos conservador y domesticable: “*Haría falta una dictadura total... una dictadura de pintores... la dictadura de un pintor... para suprimir a todos los que nos han engañado, para suprimir a los trileros, para suprimir los objetos engañosos, para suprimir los hábitos, para suprimir la historia, para suprimir todavía un montón de cosas más. Pero el sentido común siempre las hará retornar. ¡Habría, sobre todo, que hacer una revolución contra él! El verdadero dictador será siempre vencido por la dictadura del sentido común... ¡Puede que no!*”⁷³

La consideración de Christian Zervos hacia Picasso escultor tal vez se resume en su forma de incluir al artista dentro del apartado de su Historia del arte contemporáneo (1938) titulado La escultura cubista. En él afirma para comenzar que “*Picasso es el promotor de la estatuaría cubista*”⁷⁴ y tras referirse sus “construcciones”, maravillosas interpenetraciones de planos, dice, hace una referencia precisa a sus esculturas lineales, la referencia que antes nos faltó: “*Hallamos igualmente la búsqueda de un movimiento continuo producido por el desplazamiento de líneas, búsqueda que le conducirá con el Monument à Apollinaire, a las perspectivas que se desplazan constantemente*”⁷⁵ Perspectivas de las que ya hablara en su «*Proyectos de Picasso para un monumento*». Es igualmente reveladora su elección y organización de imágenes, que se abre lógicamente con *Tête (Fernande)* de 1909 y, tras una obra

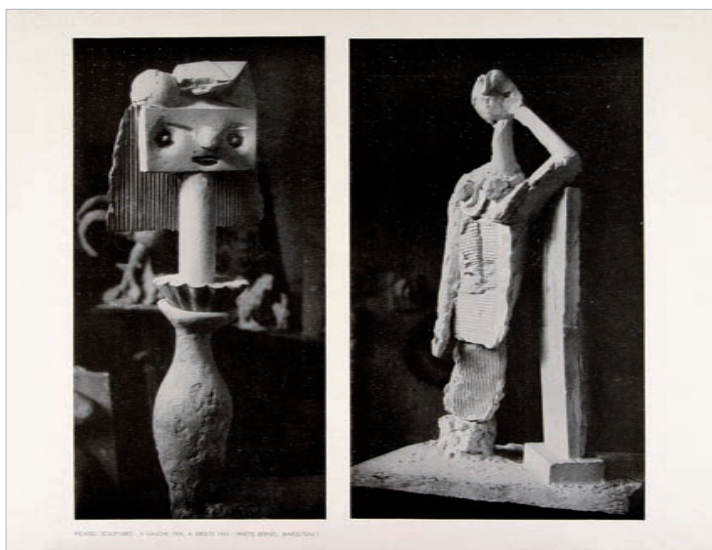
⁷² Esta encuesta fue comentada en el apartado dedicado a presentar la revista Cahiers d'Art y a su director, Capítulo 3, Cahiers d'Art: lo contemporáneo por lo moderno.

⁷³ Christian Zervos: *Conversation avec Picasso*, Cahiers d'Art 1935, N° 7/10, pp. 173-178

⁷⁴ Christian Zervos: *Histoire de l'art contemporaine*, Éditions “Cahiers d'Art”, paris 1938, p. 297

⁷⁵ Ibidem

de 1912 de Archipenko, una *Constuction* que se fecha en 1913 -obra y fotografía que quien esto escribe no ha tenido ocasión de ver en otro lugar-, la serie de ilustraciones, después de presentar a los escultores cubistas, se cierra también con Picasso, con *Tête de femme*, obra perteneciente a las escayolas de Boisgeloup, ya presente en el taller en 1933 como demuestra su presencia en «*Picasso en su elemento*», pero que en el estado ahora reproducido, fundida en cemento, se fecha en 1937.



Número especial dedicado a Picasso por Cahiers d'Art 1935. Páginas dedicadas a la escultura, pp. 167 y 206. Obras en el taller de Boisgeloup 1933-1934.

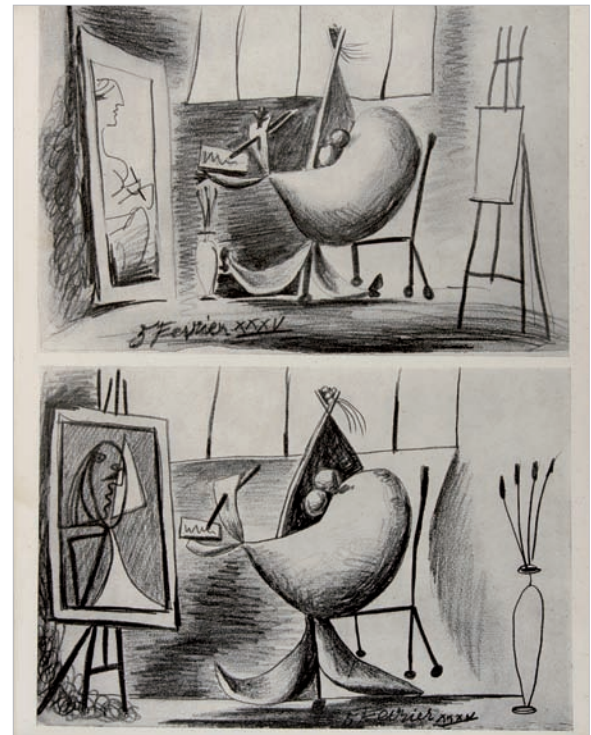
parecen terracotas pero no hay rastro de las construcciones en metal. Entre estas obras se encuentran muchas de la que ya aparecieran en «*Picasso en su elemento*,» artículo aparecido en *Minotaure* que será comentado a continuación, son obras que responderían bien a la idea volumétrica y concentrada de la escultura manifestada por Zervos, otras contienen elementos de collage y partes moldeadas de cartones ondulados y otras texturas. Llama la atención un primer estado de la *Dama Oferente* que figurará en la Exposición de 1937 y una serie de relieves de factura profundamente informe o sus cuadros de objetos unificados con una capa de arena, obras todas ellas que hubieron de despertar el interés de los surrealistas, responsables al fin y al cabo de buena parte de este número Picasso.

A falta de aproximaciones verbales, el mejor comentario sobre escultura de todo el número, excepción

Las fotografías de escultura, Boisgeloup 1935. Las fotografías que ilustran el número al que pertenecen todos estos textos comentados, están tomadas directamente en el estudio de Boisgeloup. Según explica Zervos, visitó al artista para elegir la obra a fotografiar y entrevistarse con el pintor. La mayor parte, sean de pintura, dibujo o escultura están reseñadas al pie: *Photo Bernès, Marouteau*, un estudio fotográfico con mucha actividad en medios los artísticos del momento. Las fotografías realizadas en el estudio de escultura quieren seguir el modelo inaugurado por Brassai con ocasión del reportaje de 1933 para *Minotaure* pero solo en cuanto a mantener al taller como fondo, carecen por lo demás de la dramatización de aquellas, su iluminación es más neutra y las piezas se individualizan en casi todos los casos. Hay entre ellas un retrato de Picasso junto a sus escayolas y una fotografía de un rincón del taller de pintura que Picasso utilizará para una serie de intervenciones sobre la propia imagen publicadas posteriormente por la revista⁷⁶. Las obras escultóricas que se presentan están fechadas entre 1932 y 1935 y no se identifican con títulos sino con un genérico *Sculpture*. Todas las piezas son escayolas y algunas

76 Man Ray: Picasso photographe; Cahiers d'Art nº 6-7 1937, pp. 177-180, 5 illustrations.

hecha de las propias ilustraciones de esculturas, es la amplia serie de estudios para un cuadro que en su estado final aparece presentado en la página 259 del fascículo, al final del reportaje. El artículo, pues se agrupan con un fin, al que pertenecen esos dibujos carece de otra explicación que los pies de texto en que se indica que todos ellos son estudios previos para una “gran composición” que se presenta en un estado intermedio y otro final culminando la interesante serie que muestra el proceso de creación de la obra⁷⁷. En los tres primeros de estos dibujos preparatorios, todos fechados el 5 de febrero de 1935 y los más alejados del resultado final pictórico, se contraponen insistentemente, con distintos matices, una suerte de “ser-pintor” de fuerte plasticidad y una volumetría organicista y abstracta algo monstruosa, a un espejo o a un cuadro que devuelven una imagen de figuras más reconocibles poéticas y propiamente bidimensionales. La imagen se desarrolla en un escenario de cierta verosimilitud tridimensional que potencia el contraste entre el “ser-pintor” como entidad real en el espacio y el “reflejo-cuadro” como imagen virtual en las dos dimensiones, el choque que se produce entre esa realidad informe y primaria que es la que realiza la acción y que alude expresamente al artista en su acto creativo y el ideal sereno que su acción parece generar y que se concreta en una efigie femenina, es completo, pues se ponen en juego simultáneamente dos estrategias de representación antagónicas. Es imposible no analizar la imagen en términos de oposición escultura/pintura, pero no dentro de un debate sobre los medios artísticos sino como oposición entre lo real y lo representado. Lo escultural aparece en esta imagen picassiana para representar lo real e inmediato, personificando al artista como parte del mundo ajeno a idealizaciones y elaboraciones previas; la escultura, al igual que conviene que sea el artista cuando se dispone a obrar, es elemental y acepta lo informe y misterioso, no aspira a la representación inevitablemente idealizada de las dos dimensiones, sino a identificar su diferencia sin por ello evadirse de su ser terreno.

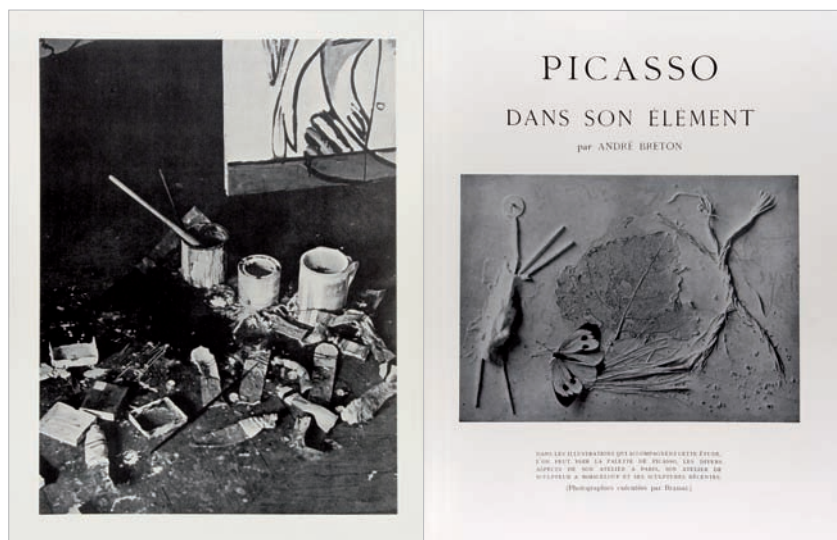


Número especial dedicado a Picasso por Cahiers d'Art 1935. Página 259, estudios para una “gran composición”, Ref. en nota 77.

Picasso en su elemento.

Primernúmero de *Minotaure*.

Esta visión de la escultura como inmediatez y en todo caso asunto con intereses y consecuencias bien distintos a los de la pintura, enlaza a la perfección con el espíritu del gran artículo dedicado



“Picasso en su elemento”, *Minotaure* 1933, Ref. en nota 79. Primeras páginas del artículo de Breton.

en el período de entreguerras a la escultura de Picasso. Cuando el ambicioso proyecto editorial que constituyó *Minotaure* comienza su andadura en 1933 su primer número debía estar dedicado al artista más admirado por sus promotores que, afortunadamente, era al mismo tiempo quien mejor podía asegurar el éxito editorial. Picasso que ya era, por así decir, el artista máximo para *Cahiers d'Art* y lo había sido también para la desaparecida *Documents* es solicitado ahora para ocupar buena parte de este número y para realizar su importante portada. A su vez el propio artista sugiere a Albert Skira, editor de la revista, que introduzca a André Breton en el equipo editorial⁷⁸ y también que sea el jefe de filas del surrealismo quien se haga cargo del texto que se le va a dedicar. Surge así el artículo prácticamente inaugural de la “*Revue à tête de bête*”, “*Picasso en su elemento*”, que por alguna razón en cualquier caso nunca hecha expresa, se dedica muy conscientemente, principalmente a la escultura del artista, como reza ya el sumario del fascículo: “*El taller de pintura. El taller de escultura. Sesenta reproducciones inéditas, constituyendo un documento completo de las esculturas recientes de Picasso.*” También en el texto de Breton la escultura es elemento central.



“Picasso en su elemento”, *Minotaure* 1933, Ref. en nota 79. Objetos, esculturas y construcciones accidentales (o no) con cajetillas de tabaco en el taller de Picasso. Página 13 del artículo de Breton.

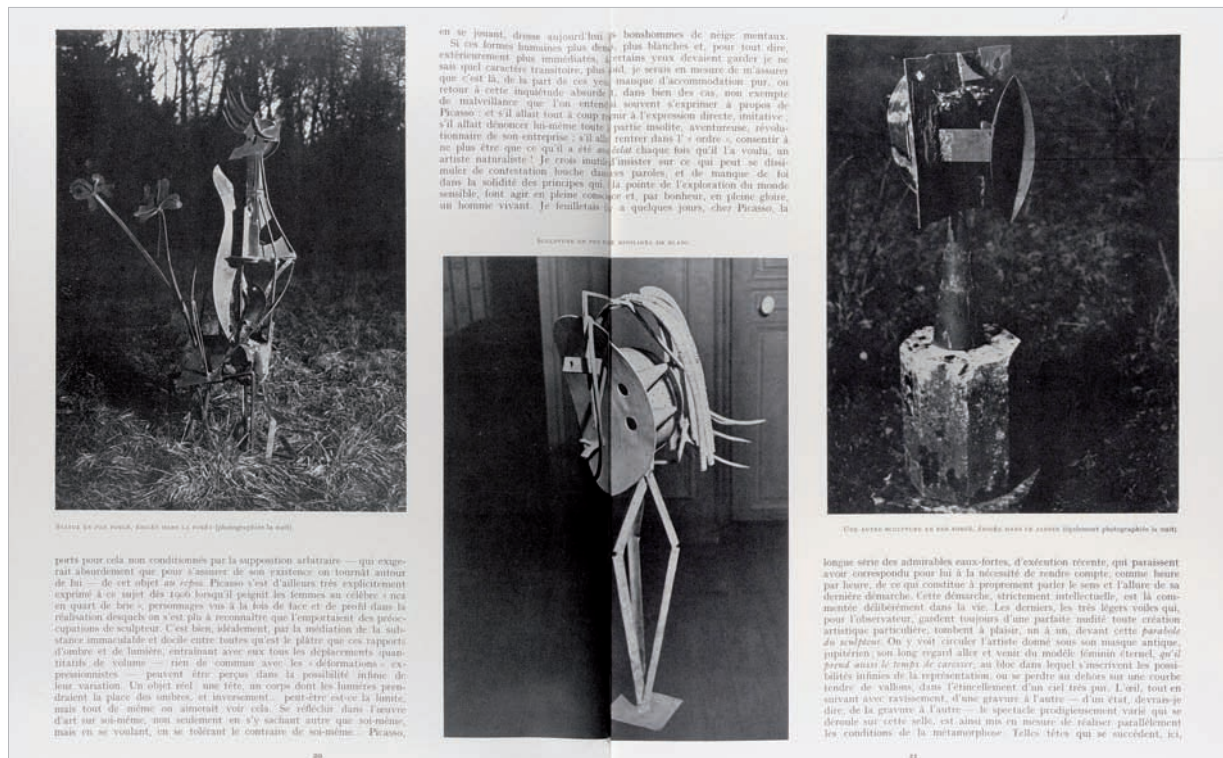
abandonadas, que presentan en un remolino irregular sus etiquetas rojas y blancas, llega por su altura a ser la pareja fortuita -una compañía que contrariaría para siempre el espíritu de decoro y lujo burgués- de una figura de yeso flanqueada por no se qué absurdo jarrón abigarrado, entonces es todo el misterio de la construcción humana y a través de ella de la construcción animal, lo que está en juego. El amontonamiento de cajetillas para subir adquiere la importancia de un problema resuelto no se sabe donde en la noche de los tiempos: la estatua no es más que la solución de un problema actual, a su vez más o menos complejo.”⁷⁹ Cajetillas apiladas y estatua son momentos de una misma aspiración o simplemente de una misma actividad, pero mientras esta se centra en un asunto concreto, pues su complejidad la enfoca en determinada dirección, aquellas actúan como clave o escala de un misterio que contiene el mundo y su devenir precisamente porque, aún siendo indudablemente construcciones humanas, en ningún momento se separan de él.

Picasso y las cosas. Esa razón hay que buscarla en la fascinación experimentada por André Breton ante los espacios y los objetos que rodean o son producidos por la actividad más desinteresada del artista. Los cuadros son conocidos y están en los grandes museos, en ellos está todo Picasso. Pero lo que al final le permite a él comprender el alcance de la acción de Picasso es una inestable torre helicoidal formada por cajetillas de tabaco que compite en términos de equivalencia espacial con las estatuas que le flanquean sobre la chimenea; un amontonamiento de botes, cajas y tubos retorcidos de pintura a los pies del cuadro comenzado; un tiesto rebosante de raíces cuyo tallo cortado culmina con un plumero rojo... Y otros muchos objetos más o menos manipulados, entre los cuales, las esculturas solo suponen, y no siempre, un mayor grado de intervención. “*Las relaciones espaciales más elementales son captadas, para cualquiera que esté familiarizado con el apartamento de Picasso y le acompañe nuevamente de habitación en habitación, con una agudeza, una avidez de la que no conozco otro ejemplo. Cuando sobre una chimenea el amontonamiento de cajetillas de cigarrillos*

78 Desbiolles, p. 135

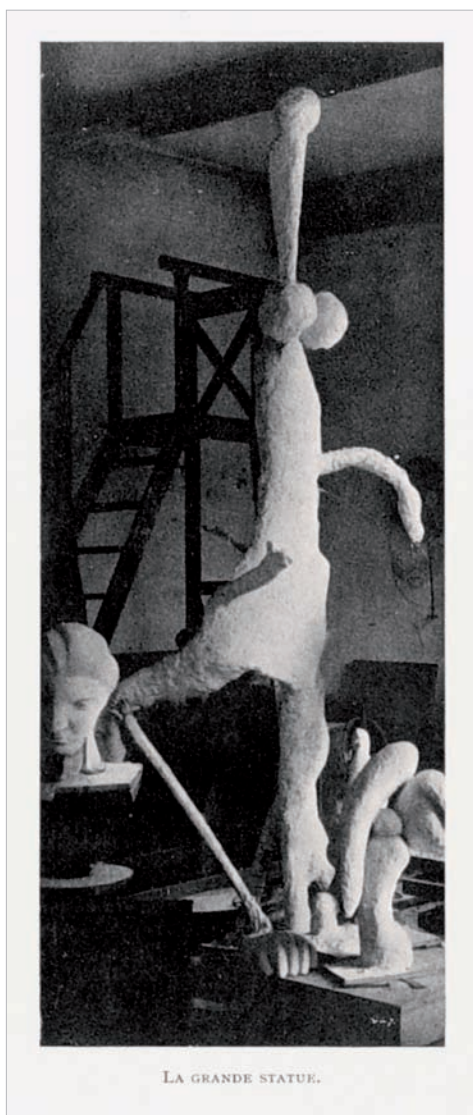
79 André Breton: *Picasso dans son élément*, *Minotaure* n° 1 junio 1933 p. 8-37(desde el comienzo hasta Una anatomía), 45 ilustr.

En el taller de Picasso todo lo que no es pintura pertenece a ese mundo ambiguo situado entre el propio artista y lo real. Sin decirlo con la concisión con que lo hicieran y practicaran los procesualistas de los años 70 del siglo, Breton sugiere la idea de intersticio, y muestra su interés por ese interregno entre el artista y obra, por su *elemento*, dando a este concepto un sentido en definitiva no muy distante del que condujera a toda una generación de artistas a centrarse sobre el mero estar-siendo-artista — “*A veces resulta que la actividad suponía hacer algo, y en ocasiones esta actividad es la obra*”, afirmaba Bruce Nauman. Al igual que sucediera a estos artistas de la última modernidad más interesados en la propia actividad que en sus resultados finales, Picasso produce, casi como una excrecencia, cosas, tal vez esculturas, y establece situaciones que no abandonan por completo el mundo de los objetos o el estadio de pura actividad sin finalidad artística a priori.



“Picasso en su elemento”, Minotaure 1933, Ref. en nota 79. Fotografías nocturnas de Brassai de las construcciones en hierro de Picasso. Páginas en pliego 20 y 21.

Por vez primera un artista pone el acento más en el propio medio que en el resultado y lo hace respetando el carácter material concreto de aquello de que se sirve, respeta y cuenta con su comportamiento en el tiempo y hace verdaderamente sin representar, entidades nuevas sujetas a los mismos avatares que las cosas: “*Lo perecedero y lo efímero, a contrapelo de todo lo que es en general objeto de la deleitación y la vanidad artísticas, para él han incluso supuesto búsquedas por sí mismas. Los veinte años transcurridos han hecho amarillear esos trozos de periódico cuya tinta fresca contribuía no poco a la insolencia de los magníficos papier collés de 1913. La luz se ha marchitado, la humedad, por partes, ha levantado astutamente los grandes recortes azules y rosas. Y está bien así. Las asombrosas guitarras hechas de planchas de mala calidad, auténticos puentes de fortuna lanzados día a día sobre el canto, no han resistido a la carrera apasionada del cantante. Pero todo ocurre como si Picasso hubiese contado con ese empobrecimiento, ese debilitamiento y desmembramiento. Como si en esa lucha desigual cuyo resultado no es dudoso, que sostienen “a pesar de todo” las creaciones de la mano humana contra los elementos, hubiese querido previamente doblegarse, conciliarse con lo que es más apreciado, porque es ultra-real, en el proceso de su aniquilamiento.*”⁸⁰ Breton establece, al fin, una arqueología adecuada para la escultura de Picasso y por vez primera pone claramente de relieve la sucesión y sentido unitario de los collages y las construcciones en relieve cubistas, solamente esto justificaría la inclusión



“Picasso en su elemento”, Minotaure 1933, Ref. en nota 79. Fotografía de Brassai dentro del taller de escultura de Boisgeloup; imagen en p. 16.

de esta extensa cita, pero además, y esto es relevante, en ella está claramente contenido el sentido profundo de la relación que el artista establece entre el mundo donde resitúa los fragmentos de realidad, los objetos reales de que se sirve en sus construcciones y aquel del que proceden, y percibimos la radicalidad de su intervención *ultra-real*.

No estaba en manos de la imperante crítica formalista percibir o aceptar estos aparentemente sutiles pero en realidad subversivos equilibrios arte-realidad; solo los poetas del surrealismo y sus investigaciones más allá de la estética, estaban en disposición de hacer lecturas de la obra tridimensional de Picasso en los términos en que lo hace Breton. Al fin y al cabo esta obra se constituía sobre todo como suceso asombroso precisamente por su férreo anclaje en el mundo y las cosas, y no otra cosa era lo real maravilloso que mediante distintas celadas acechaban esos poetas y artistas. Lo cierto es que en este texto y en las imágenes que lo ilustran la decisión de trabajar sobre las producciones no pictóricas de Picasso es un hecho. Como también lo es la falta de interés por determinar el límite entre los objetos, manipulados o no, que pueblan el entorno picassiano y sus esculturas más elaboradas, que no aparecen en el taller más destacadas que el resto de los objetos: “*Por eso me gusta tanto que mientras algunos cuadros de Picasso se sitúan con solemnidad en todos los museos del mundo, él asigne una parte tan generosa a todo aquello que jamás debe ser objeto de admiración por encargo o de cualquier especulación ajena a lo intelectual. Una vez más en esto, el concepto que se ha hecho de su propia obra puede pasar por absolutamente dialéctico. Es el momento de subrayarlo, con ocasión de la reunión y de la presentación en el primer número de esta revista, de una parte importante de su reciente producción extra-pictórica.*”⁸¹

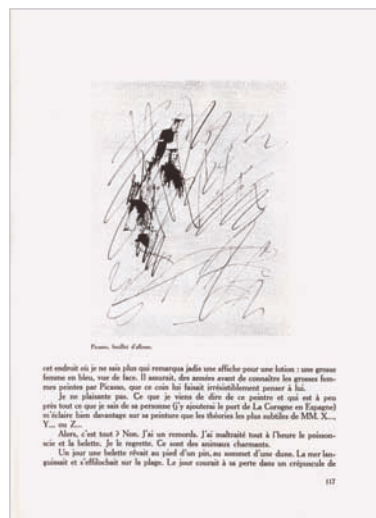
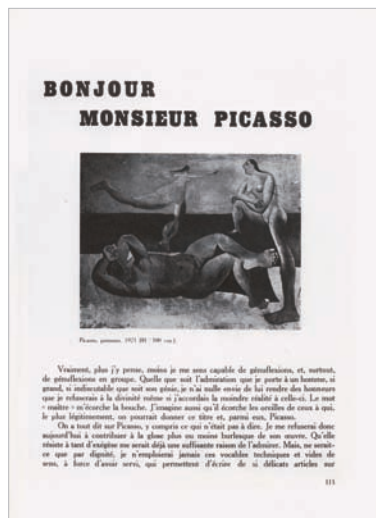
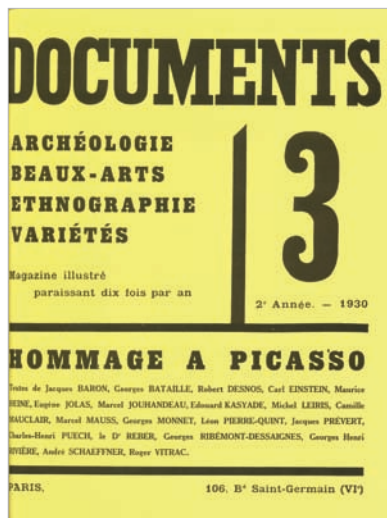
Un garabato en Documents. Antes de pasar a concretar esa producción extra-pictórica que anuncia el poeta vamos a abrir un paréntesis para introducir brevemente algún detalle extraído del número especial Picasso que *Documents* dedicó al artista en marzo de 1933. Decir en primer lugar que, a pesar de las fechas, una de las épocas de mayor actividad escultórica de Picasso, no aparece en todo el número ni imagen ni referencia directa alguna a la escultura del maestro, sí hay, no obstante, reproducciones de obras pictóricas muy relacionadas con ese renacido interés por la escultura que como hemos visto manifestó Picasso desde 1927-28. Se trata en primer lugar de algunas pequeñas pinturas del verano de 1928 en Dinard, ese período que dio lugar a un artículo ya comentado de Christian Zervos en el que por vez primera en entreguerras veíamos esculturas del artista, indudablemente los cuadros que presentaba entonces *Cahiers d'Art* y ahora *Documents* permiten comprender el origen de esculturas como *Monument à Apollinaire* o *Tête* y en general las primeras piezas de hierro soldado resueltas fundamentalmente con la línea de metal. También en este número especial de *Documents* se ofrecen pinturas de 1929 caracterizadas por sus figuras escultóricas fuertemente volumétricas y abstraídas que se recortan contra un cielo o un horizonte, las que a veces se llaman poco afortunadamente “surrealistas”, relacionadas igualmente con los dibujos que dieron lugar a “*Proyectos de Picasso para un monumento*”, artículo también de Zervos. No es,

81 Ibídem, p. 14

sin embargo, en estas similitudes visuales donde pueden hallarse los paralelismos más profundos entre el tratamiento, por lo demás, mucho más formal en cuanto a la imagen artística que documenta, dado a su número por *Documents* y el ofrecido en “*Picasso en su elemento*”. Es más bien a través algún dibujo, hojas de cuadernos de trabajo del pintor, en los que se descubre con equivalente despojamiento el papel jugado por la mera actividad en el quehacer artístico picassiano.

Del más destacado de estos dibujos no puede decirse que este arbitrariamente ubicado entre las páginas de la colaboración de Robert Desnos; en su original texto. En “*Buenos días Señor Picasso*”, el artículo que abre este número especial, Desnos se sirve de la descripción de sus encuentros fortuitos con Picasso en diversos escenarios de la ciudad para aludir al personaje y su arte; por ejemplo, el fragmento que podría justificar la inclusión del citado dibujo entre las páginas del texto. Este dibujo identificado al pie como *Picasso, feuillet d'album*, consiste en una serie de

trazos zigzagueantes de plumilla, como los que suelen hacerse para comprobar la calidad de su trazo, estos se cruzan ocasionalmente y ocupan bastante regularmente la cuartilla, pero en una parte, sobre ellos aparecen bastante agrupados unos borrones como debidos a haber pasado algo por encima antes de dar tiempo al secado. Nada en él parece responder a intención figurativa alguna y sí al simple placer de garabatear, pero un placer que finalmente es marcado por la intervención, que en realidad se revela voluntaria, del borrón. En otro dibujo de este tipo situado, también sin duda con intención, aunque en este caso opuesta, junto a un texto de Camille Mauclair –“*Siento, pues, para responder a su cortés solicitud, tener que aportar a su número especial una penosa opinión de este pintor y de sus admiradores*.”⁸²–, se repite una actuación similar pero pueden percibirse unas casi imperceptibles líneas que junto a las que se les superponen de plumilla permiten descubrir el esquema de la Venus de Cnido.

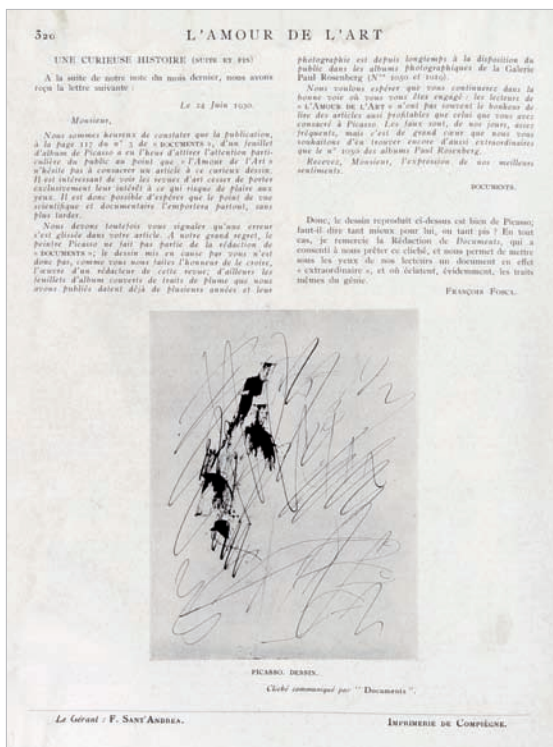


Portada y páginas del número especial dedicado a Picasso por Documents 1930. a) Portada del fascículo. b, c, d) Páginas del artículo de arranque debido a Robert Desnos, Ref. en nota 83: 1^a página, p. 113; Pintura escultórica de 1929, p. 114; Hoja de cuaderno, p. 117. Dibujo que levantará una polémica con L'Amour de l'Art de François Fosca, Ref. en nota 84.

Robert Desnos comprueba la firma. Cualquiera de estas dos obras indican por su sola existencia, pues no fueron en su momento tiradas, y por su elección para las ilustraciones, el interés por el propio grafismo como actividad valiosa y en consecuencia, ya que las prácticas bretonianas del automatismo no son de aplicación en este caso ni en el contexto de *Documents*, por una cierta noción de, si se quiere, la pre o anti-obra. Sería, como en el texto bretoniano, una forma de destacar ese lugar intermedio que solo

alude a la actividad más desinteresada e inmediata del artista y que no admite lecturas esteticistas entre otras cosas porque ni tan siquiera se orienta hacia la configuración de una obra artística diferenciada. Desnos dedica, efectivamente, un ingenioso comentario valorando la autoría como condición básica de la obra y de su recepción: “*Algunos de sus cuadros, maravillosos por ser suyos (insisto: por ser suyos), serían indefendibles si estuvieran firmados por otro. Sí, firmados por otro. / No lo hago por la pasta, que se sepa. Yo miro siempre la firma de un cuadro y, casi siempre, antes de mirar lo que representa. ¿Por qué? Para no equivocarme. / Pues hay en la firma de Picasso no se qué grafía mágica que juega un papel muy importante en sus cuadros. ¿No es normal? La firma pertenece al cuadro tanto como tal o tal otra parte. Es tal vez, es seguramente, tan importante como ese azul, ese amarillo o ese rojo. Es, incluso, seguramente más importante.*”⁸³

El dibujo que puede verse al tiempo que se lee tan, valga el adjetivo, canalla comentario, es precisamente esa especie de dibujo firma al que nos referíamos, *feuille de album*. Desnos, con tanta irónica malicia y afán escandalizador como se quiera, está hablando en serio, comprende mejor ese cuadro, correrá menos riesgos de equivocarse, como él dice, si lo toma más como producto de la actividad de ese artista -esto es lo que representa el dibujo-garabato- cuya “firma” conoce bien, que si lo toma como producto final y autónomo, abandonado y ajeno a la actividad que le dio lugar. De este modo Desnos acaba de rescatar el cuadro de Picasso del mundo de la estética y el valor de cambio, y lo reintroduce en el mundo más real y contaminado de las condiciones y la actividad que le dio lugar, la firma es la metáfora de ese cordón umbilical que permite al cuadro mantener siempre un valor de uso, un vínculo con su génesis que mantiene vivos sus significados. La intuición de Desnos y la mucho más expresa constatación de Breton sobre la importancia de la actividad del artista y sus resultados, sean estos torres de cajetillas de tabaco, garabatos en una hoja o firmas en un cuadro, sean identificables o no con la noción de obra de arte al uso, suponen una aproximación al hecho artístico que subvierte el sistema crítico esencialmente formalista de la época y permite una aproximación finalmente adecuada a los intereses de la escultura surgida de las vanguardias que se instala fuera del sistema idealizado del clasicismo devolviendo la escultura al mundo de los objetos; por extraordinarios que estos sean.



Página de L'Amour de l'Art 1930. Polémica entre Documents y L'Amour de l'Art a cuenta de un dibujo-garabato picassiano aparecido en la primera. Ref. en notas 83 a 86.

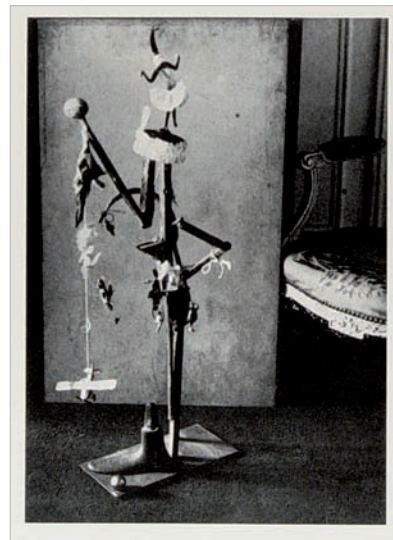
François Fosca busca también la firma. La *hoja de álbum* de Picasso que hemos descrito y comentado aparecía bastante destacada en una revista que, como sabemos, estaba avalada nada menos que por el editor de la revista decana de las publicaciones de arte, la respetadísima *Gazette de l'Art*; algunos críticos se escandalizaron ante lo que tomaron por una burla. Permítase, para dar fe de este ilustrativo escándalo, un breve excursus para narrar una anécdota a que dio lugar tan “inocente” hoja de cuaderno. *L'Amour de l'Art* recoge en su número de junio de 1930 una reseña algo destacada tipográficamente que está firmada por quien dirigía entonces la revista, François Fosca; que no era precisamente un admirador de Picasso o del surrealismo. Fosca comenta la salida del número especial de *Documents* menospreciando sus textos, bastante planos, dice, y se hace eco de un bulo según el cual ante la falta de imágenes para completar el número “uno de sus redactores habría lanzado al azar sobre algunas hojas de papel salpicaduras informes y se las habría enviado al fotograbador diciendo: ‘¡Bah! ¡Esos de lectores no verán más que fuego!’ Algunos de los dibujos que figuran en la revista (particularmente el de

la página 117, para ser más preciso), no serían pues en absoluto de Picasso.”⁸⁴ Es difícil saber si tal bulo existió o se trata de un ardid del crítico para situar esos dibujos en el lugar que creía les correspondía sin tener que arremeter contra su autor algo que tratándose de Picasso, preferían por lo general evitar los críticos, incluso los que como Fosca tenían para con otros artistas menos encumbrados un estilo despiadado e innecesariamente hiriente. “¿Pero los lectores de *Documents* están tan ciegos como cree la redacción?” termina el crítico.

La respuesta de la redacción de *Documents* no se hace esperar, y su texto junto al dibujo en cuestión también comunicado por *Documents*, además de una breve apostilla final de Fosca, se publica cerrando el número de julio de *L'Amour de l'Art*. El texto firmado por la Redacción de *Documents* es una fina pieza de ironía. Tras alegrarse del interés mostrado por tan curioso dibujo, algo que indicaría que algo está cambiando positivamente en las revistas de arte, se aclara la procedencia del documento: “Debemos, no obstante señalarle que se ha deslizado un error en su artículo. Para nuestra gran desgracia, el pintor Picasso no forma parte de la redacción de ‘Documents’; el dibujo puesto en duda por usted no es pues como nos ha hecho el honor de creer, la obra de un redactor de esta revista; por otra parte las hojas de álbum cubiertas de trazos de pluma que hemos publicado datan ya de hace varios años y su fotografía está desde hace mucho tiempo a la disposición del público en los álbumes de fotografías de la Galería Paul Rosenberg (Nº 1050 y 1019). / Esperamos que continúe en la buena senda con que se ha comprometido: los lectores de ‘L'Amour de l'Art’ no tienen a menudo la fortuna de leer artículos tan provechosos como el que usted ha dedicado a Picasso (se hace referencia a la nota de junio y por lo tanto precisamente a la ausencia de tales artículos).”⁸⁵ François Fosca remata también con medida ironía la pequeña controversia: “Así pues el dibujo reproducido aquí abajo es de Picasso; ¿hay que decir que tanto mejor para él o que tanto peor? En todo caso, agradezco a la Redacción de *Documents*, que ha consentido en prestarnos el cliché, y nos permite poner bajo los ojos de nuestros lectores un documento en efecto ‘extraordinario’, y donde refulgen, evidentemente, los trazos mismos del genio.”⁸⁶

Las cosas y la escultura.

Habíamos dejado, antes de prestar atención a la hoja de álbum 1050, a Breton y su “Picasso en su elemento” en el punto donde, establecido el interés por su reciente producción extra-pictórica, se dispone a concretar su comentario en las producciones escultóricas. Las imágenes tomadas por Brassai hacen un recorrido, en primer lugar por el propio taller reparando en toda clase de situaciones de desorden donde objetos, utensilios y muebles viven revueltos y en pie de igualdad con las obras artísticas,



“Picasso en su elemento”, Minotaure 1933, Ref. en nota 79. Los objetos “esculturizados” de Picasso. Estas fotografías hallan sus referencias en el texto de Breton pero aparecen sin pie de texto alguno. Página 14.

posteriormente se repara de la producción escultórica en hierro, que en el caso de piezas tan célebres como *Femme au jardin* (1929-1930) o *Tête d'homme* (1930) aparecen fotografiadas en la vegetación y de noche, también de la serie de figurillas alargadas talladas en madera y después fundidas asumiendo todas las imperfecciones de la talla – “Estas imperfecciones, no puede negarse, se convierten con él en otras tantas perfecciones sensibles.” afirma Breton- y, desde luego y con un reportaje específico, la obra en escayola

84 François Fosca: *Une curieuse histoire*; *L'Amour de l'Art*, nº 6, 1930, p. 279

85 François Fosca: (Redacción de *Documents*) *Une curieuse histoire (suite et fin)*, *L'Amour de l'Art*, nº 7, 1930, 1 ilustr., p.320

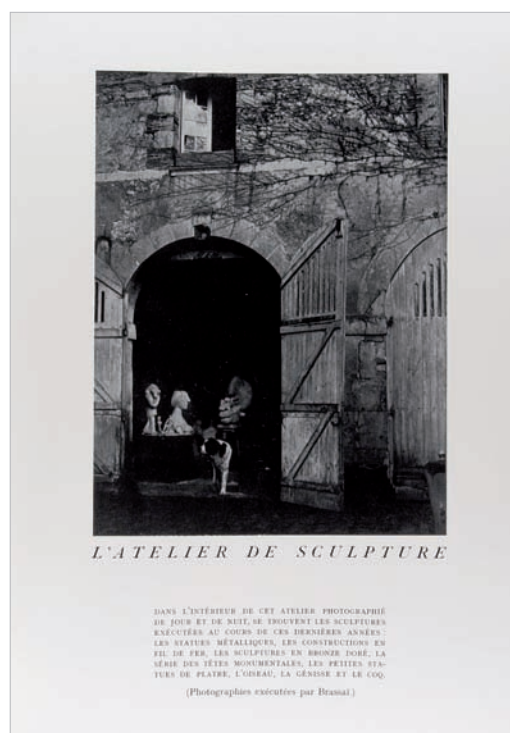
86 François Fosca: *Une curieuse histoire (suite et fin)*; *L'Amour de l'Art*, nº 7, 1930, 1 ilustr., p.320

que llena por completo el taller de escultura de Boisgeloup. También la serie de dibujos escultóricos *Une Anatomie* (1933).

Pero además de estas producciones indiscutiblemente pertenecientes al género escultórico, se presentan imágenes de obras, algunas de ellas hoy perdidas, que parecen no querer pertenecer con la misma concisión a tal mundo, se trata juegos escultórico-objetuales en los que la mezcla de objetos de la procedencia más diversa y de partes manipuladas, podría recordar la producción objetual de los surrealistas; pero en Picasso se trata siempre de personajes, de estatuas. En todo caso no puede extrañar el interés mostrado acerca de ellos por Breton que describe pormenorizadamente dos obras que en las fotografías correspondientes ni tan siquiera se identifican como tales, careciendo de toda referencia. Se trata no obstante, como todas las del artículo, de imágenes muy conocidas, así la del tiesto con raíces y tronco tocado con un cuerno de buey y un plumero cuyo color rojo nos aclara Breton, o la que representa una figura muy esquemática forjada en hierro que, en un detalle muy surrealista, tiene soldada en su base una horma de zapatero y una pequeña bola; siendo así una construcción escultórica, aparece en la imagen tocada con un birrete y sirviendo de perchero a toda clase de pequeños objetos y juguetes que cuelgan: “(...) *si la escultura se apoya sobre una planta, tampoco está prohibido que objetos tan heteróclitos como se quiera descansen sobre ella (y es que es de un interés dudoso preguntarse si la hiedra ha sido hecha para el muro o el muro para la hiedra) y estos objetos, en sí mismos, nunca serán lo bastante humildes, lo bastante fútiles -birrete de visir de pacotilla, pequeños Mickey o bichos raros de fiestas foráneas, juguetes de lentejuelas- para atentar contra la dignidad de este personaje de fundición, que no sabe aparentemente qué hacer con su pie, a fin de cuentas simple forma metálica de zapatero.*”⁸⁷

Papilla clásica y huesos de cereza. Ante la célebre iconoclastia de Picasso que accede, muy gustoso sin duda, a dejar fotografiar de tal guisa sus propias obras, sorprenderá, y así lo prevé Breton, encontrarse, al considerar la multitud de escayolas a las que ahora está entregado el artista, no solo con el material auxiliar por excelencia de la escultura tradicional, con el yeso de escultor, en el que acaban todas las ideas antes de entrar en la fundición, sino también con la aceptación de una consideración volumétrica y masiva de la escultura. Breton, efectivamente, sabe de lo decepcionante que puede resultar para algunos esta nueva/vieja forma de entender la escultura: “*¿Pero por qué también el yeso, se preguntará? ¿Por qué deberíamos continuar comiendo la papilla clásica de yeso? Una especie de coro se organiza a mi alrededor y en él reconozco las voces seducidas e irritadas de las jóvenes generaciones: basta de yeso, ese gran hambriento que es Picasso podría abstenerse de amasar yeso. Pero, me temo que sea el sentido dialéctico de ellos, y no el de él, el que esté equivocado.*”⁸⁸ La desolación es comprensible,

toda la carga de tradicionalismo que desde el punto de vista vanguardista atenazaba a la escultura, se presenta ahora en algunos aspectos, y no precisamente menores, justamente de la mano de su gran destructor de antaño, de quien hace aún pocos meses estaba soldando y forjando hierros. La papilla clásica está tan desprestigiada entre esos jóvenes como aún omnipresente en salones y obra pública. Pero es justamente a esta faceta de la escultura de Picasso a la que se aplica muy



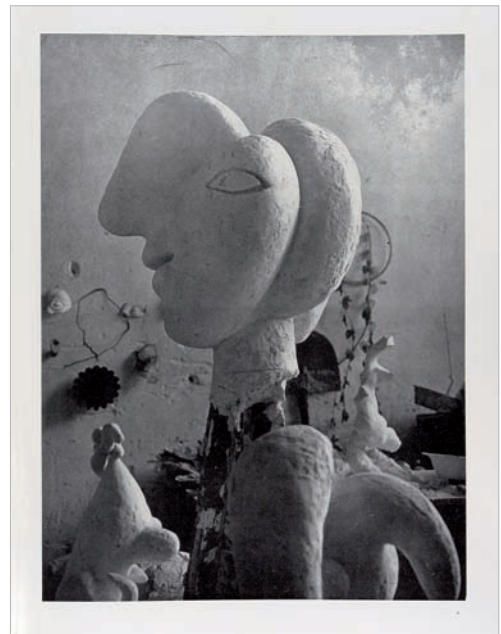
“Picasso en su elemento”, Minotaure 1933, Ref. en nota 79. Portada de la sección del artículo dedicada al taller de escultura de Boisgeloup.

⁸⁷ André Breton: *Picasso dans son élément*, **Minotaure** n° 1 junio 1933 p. 8-37(desde el comienzo hasta Una anatomía), 45 ilustr., p. 16

⁸⁸ *Ibidem*, p. 16

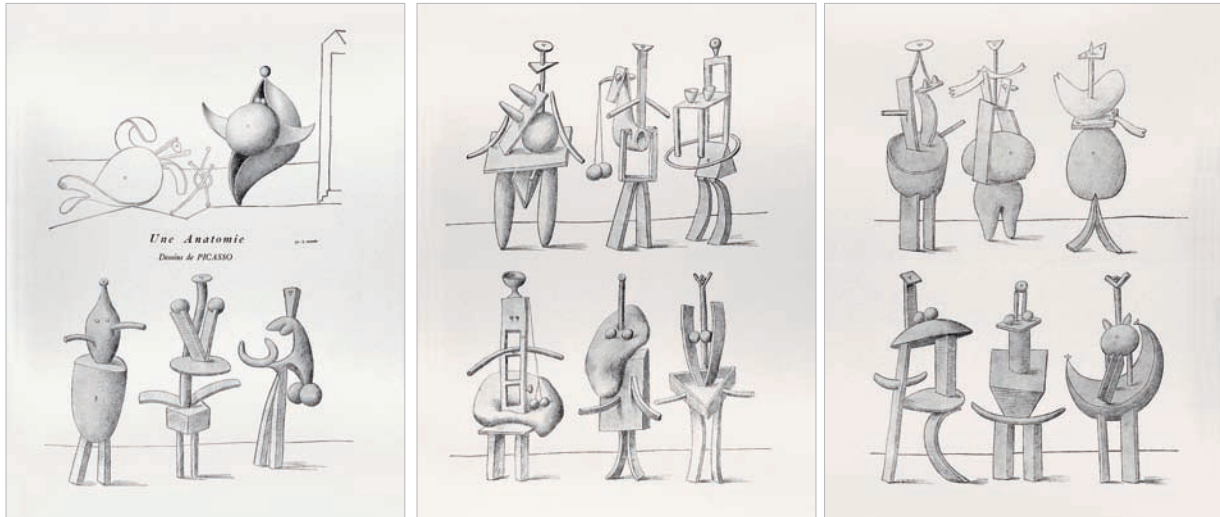
destacadamente el extraordinario reportaje fotográfico del interior del taller de escultura de Boisgeloup que ofrece Brassai y al que nos introduce, como corresponde al mundo mágico que tiene destinado al lector, solamente tras atravesar la puerta que custodia el gran perro de Picasso. Dentro ya, las páginas de la revista muestran las imágenes plenas y luminosas ofrecidas por la luz del día y por la carga clasicista de muchas de estas esculturas que actúan, como pide el proceder clásico hacia afuera, con la máxima plenitud volumétrica, con la luz en sus superficies convexas; estas imágenes del día se enfrentan, en otras páginas y tomas a las imágenes obtenidas con el alumbrado de focos dispuestos precisamente para perturbar con grandes penumbras y sombras proyectadas, la paz que daba el día, para oponerse también a esculturas donde el afán de volumen y exterioridad deviene monstruoso y la figuración se deforma, algo que en la escultura se hace más perturbador que en la pintura, se deforma incluso hasta perder de vista el motivo.

Dentro del taller de Boisgeloup la materia y la forma contenida clásicas hallan una culminación tan llevada hasta sus propios límites, que se produce una distorsión definitiva, se pasa al otro lado del espejo. En esta ocasión Picasso se aproxima al género escultórico sin romper la baraja proponiendo nuevos parámetros espaciales y materiales como antaño o hace pocos meses, ahora lo hace, por el contrario, respetando su gran tradición basada en ser un arte de concentración material y formal, respetando también su radical distanciamiento de la experiencia tridimensional común propia del mundo de los objetos y de las personas. De este modo esas formas que aluden a la estatua clásica por su plenitud de volumen por su luminosidad sin sombras son al tiempo profundamente perturbadoras pues contienen también la subversión de lo informe y lo desmedido. Sin salirse del juego de lenguaje convencionalmente establecido -todos lo son, por otra parte- como escultura, Picasso invierte su sentido y lo despoja de la complaciente lectura de los estéticos y del formalismo moderno. Esta podría ser precisamente la dialéctica a que hacía referencia Breton en la parte de su texto donde intenta, a decir verdad con poca claridad, desvelar el sentido de estas obras. “*Un objeto real: una cabeza, un cuerpo donde las luces ocupasen el lugar de las sombras, e inversamente... puede que este sea el límite, pero en todo caso nos gustaría verlo. Reflejarse en la obra de arte sobre sí mismo, no solamente sabiéndose no otro que uno mismo, sino también deseándose, tolerándose como el contrario de sí mismo... Picasso, recreándose a sí mismo, erige hoy esos muñecos de nieve mentales.*”⁸⁹ Breton parece carecer, respecto a estas obras, de los mismos recursos críticos que empleaba en su aproximación a las anteriores y en particular a aquellas que integraban de algún modo la idea de objeto, un campo que él mismo investigaba y en el que produciría obras plásticas y desde luego textos muy importantes como los que ya habían sido publicados en *Le surrealisme au service de la revolution* o el que al año siguiente publica en *Documents*



“Picasso en su elemento”, Minotaure 1933, Ref. en nota 79. Fotografías dentro del taller de escultura de Boisgeloup. Los yesos modelados -*Papilla clásica*- de Picasso reinterpretados por Brassai.

34 “Ecuación del objeto encontrado”⁹⁰ sobre su célebre paseo por el Marché aux Puces con Giacometti. Es cierto que percibe en lo extremo de la blancura y la convexidad de estas esculturas lo que él llama la *luz-total del principio de la oscuridad*, es decir, como se ha indicado ya, un resultado opuesto a lo que aparentemente se proponen, pero nada acaba de concretarse excepto la constatación, una vez más, de la soberana libertad de Picasso ante cualquier asunto que se plantee.



“Picasso en su elemento”, Minotaure 1933, Ref. en nota 79. Tres de las cinco páginas de la sección titulada “Una anatomía” Composiciones escultóricas dibujadas.

En la coda del artículo, Breton recupera el terreno confuso interpuesto entre la representación y el objeto, donde él se encuentra realmente a gusto. Narra una de esas *boutades* que tanto gustaban a Picasso pero a la que el poeta encuentra un sentido total. El artista le muestra un pequeño cuadro, o si se quiere relieve, del tipo de aquellos que, como el de la mariposa que abre el artículo, presentan objetos y pequeñas actuaciones del artista unificados por una capa de arena que recubre y unifica el conjunto. En esta ocasión el motivo principal era un excremento con moscas y Picasso se lamenta por haber tenido que imitar con un emplaste su aspecto ante la imposibilidad de conseguir uno real “*en concreto uno de esos ‘inimitables’, que es corriente observar en el campo, en la época en la que los niños muerden las cerezas sin tomarse la molestia de expulsar los huesos.*”⁹¹ Lo concreto de la imagen asombra al poeta que encuentra en esta capacidad de Picasso para evocar el objeto, y eventualmente para integrarlo, la explicación de su permanente vínculo con la vida. Donde sus colegas/enemigos de *Documents* habrían hallado ocasión para hablar de informe o incluso de *bassése*, Breton encuentra una evocación bucólica y así parece comprender mejor que aquellos el fluctuante idealismo/materialismo, siempre hedonista, picassiano: “*En esta ocasión, la afición electiva por estos huesos me pareció, lo confieso, testimoniar con la mayor objetividad del mundo el muy especial interés que despierta esta relación entre lo inasimilado y lo asimilado, cuya variación en un sentido provechoso para el hombre puede pasar por ser el móvil esencial de la creación artística. (...) Me sorprendí imaginando estas moscas brillantes, recién hechas, tal como Picasso sabría hacerlas. Todo se alegraba; no solamente mi mirada no recordaba haberse posado en nada que fuese desagradable, sino que incluso estaba en otra parte en donde hacía buen tiempo y era bello vivir, entre las flores salvajes, el rocío penetraba libremente en los bosques.*”⁹²

90 André Breton: *Equation de l'objet trouvé*; **Documents** 34, pp. 16-24

91 *Ibidem*, p. 22

92 *Ibidem*, p. 22

9. II. ESCULTURA Y ESCULTORES EN HIERRO

CAPÍTULO 9. La escultura en libertad.

9. II. ESCULTURA Y ESCULTORES EN HIERRO

La escultura en hierro.9. II.1. Pablo Gargallo.**La modernidad aceptada.**

Las reseñas en *L'Amour de l'Art*; Querencias ornamentales.

Los artículos.

Exposición de arte moderno en Hamburgo.; "Pablo Gargallo", E. Tériade.; Christian Zervos y las dos caras de Gargallo.

9. II.2. Julio González.**Orfebre reconocido/artista dubitativo.****Los años 30 de Julio González en las revistas.**

Primeros reconocimientos.; Comentario a la exposición en Galerie Percier.; Obras de la Galerie Cahiers d'Art y respuesta a *Enquête*.; Paradójica ausencia en los medios del surrealismo.

La escultura en hierro. Hablar de los comienzos de la escultura en hierro obliga a imaginar una escultura que por razones diversas e incluso diametralmente opuestas, se aleja del idealismo esencialmente centrado y volumétrico que compartían los escultores modernos tanto tradicionalistas como poscubistas. Se aleja, efectivamente, del ideal estatuario basado en la forma que trasciende tanto la materia como los procedimientos mecánicos aplicados en su elaboración, precisamente por poner la cuestión material y artesanal en primer término. Esto, en el caso de los bronce de espejo brancusianos, supone una coincidencia, aunque relevante, con determinadas producciones utilitarias o decorativas y en el de la talla directa sobre piedras y maderas preciosas o durísimas practicada por muchos escultores de tradición, una reivindicación de los valores materiales y artesanales que se quiere poner al mismo nivel que la *idea* clasicista. Se producen, en definitiva, solapamientos con la actividad de las industrias de las artes aplicadas y la decoración. Sin embargo bronce, piedra o madera son materiales insertos en la tradición escultórica y aunque, como señalan los comentaristas de Art Déco, el espíritu decorativo caló como un aroma de la época en muchos artistas del momento, la utilización de un material totalmente ajeno a la tradición de la escultura como el hierro que, por el contrario, alcanzaba enorme relevancia decorativa en esos años -años considerados dorados para la forja con *feronniers* tan célebres como Edgar Brand y orfebres escultores asombrosos como Gabriel Lacroix-, sitúa inevitablemente la primera producción en hierro de ambición escultórica -indudablemente las primeras máscaras de preguerra producidas por Gargallo-, dentro del entorno de las artes aplicadas.

Frente a este escoramiento, frecuente por otra parte en la escultura, hacia el arte amable de los estilos y materiales decorativos, la escultura en hierro ofrece con igual intensidad pero opuesto sentido, una de las respuestas más inequívocamente vanguardistas a la tradición del género, que en pocas ocasiones resulta tan subvertido como en los ensamblajes soldados de Picasso y la obra madura de González. En este caso el material, más que el proceder hábil y refinado del orfebre, es quien pone de manifiesto su naturaleza ruda y arcaica e impone el inherente esquematismo de los procedimientos de corte, soldadura y forja que le son propios, a la construcción escultórica a que se aplica.

Si se repasa la biografía de una buena parte de los escultores de la época, particularmente los más apegados a tradiciones figurativas, puede constatar su procedencia de entornos familiares vinculados a los oficios e industrias artesanales. Oficios en muchos casos muy próximos a la escultura. Gargallo y González, los dos pioneros junto a Picasso, de la escultura en hierro, provienen de familias que vivían,

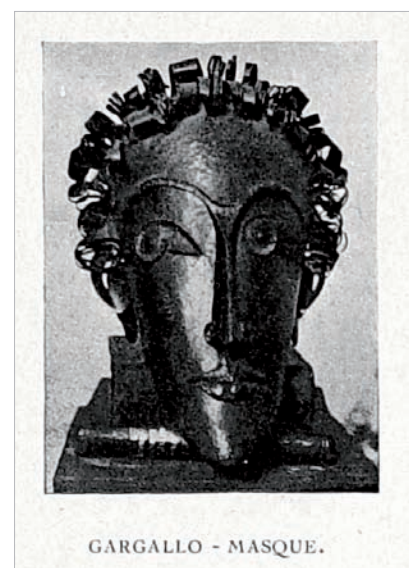
justamente, de los oficios metalúrgicos que habrían de permitirles encontrar una vía propia en la escultura. El amor por el oficio y sus tradiciones constituyó generalmente una rémora para los escultores -tal como vimos que, por ejemplo, Christian Zervos afirmaba-, pero esto que cuando menos supuso una dificultad para entrar en pie de igualdad con los pintores en la modernidad, a su lado verdaderos librepensadores, resultó ser en algunos casos, ya hemos visto el de Brancusi, un elemento clave mediante el cual la escultura se renueva desde sí misma, desde la característica y exclusiva vinculación del medio escultórico a la materia y sus tecnologías. Si algo caracteriza las atípicas carreras artísticas de estos dos escultores, es su arraigado respeto por la tradición asociada a sus oficios de orfebres y escultores, vínculo nunca roto que reaparece en forma de obras una y otra vez a lo largo de sus vidas, pero también y al mismo tiempo, su interés por los acelerados cambios que se estaban produciendo en el arte de su tiempo. Esta tensión entre un sentimiento de pertenencia a determinada tradición y buen hacer y el deseo de acceder a una modernidad y una libertad de la que su propia suficiencia artesanal les alejaba, se resuelve de forma muy distinta, incluso opuesta, en estos dos artistas.

Mientras Gargallo triunfaba en los salones tradicionalistas como el de la Société Nationale des Beaux-Arts con sus desnudos *noucentistes* y, al mismo tiempo, en los más abiertos con su versión amable y distendida de la *modernité* representada por sus máscaras de preguerra o sus arlequines y bailarinas posteriores, uniendo audacia escultórica y novedad técnica, González exponía en las secciones de artes decorativas de los mismos salones joyas y complementos o chapas repujadas mientras su proverbial indecisión encuentra al fin su epifanía al trabajar junto a su viejo amigo Picasso -en las esculturas ya presentadas con artículos de Zervos y Breton- que sin necesidad de oficio alguno sabe dar y pedir al hierro lo que le corresponde. Es solo entonces cuando tras pedirle al maestro y amigo permiso para hacer esculturas como él⁹³, comienza su asombrosa obra de madurez, una de las más influyentes de la escultura del siglo XX, pero también una de las más discretas, obra de culto, diríamos ahora, para los medios artísticos del momento, aunque con relativamente escasa presencia en sus periódicos.

9. II.1. Pablo Gargallo.

La modernidad aceptada.

Las reseñas en *L'Amour de l'Art*. Ambos escultores, al igual que otros colegas del ámbito catalán surgidos de la estética noucentista como José Clará o Manolo Hugué, tuvieron cabida habitualmente en los salones, desde los más tradicionalistas hasta los dispuestos a aceptar cierto grado de novedad. Sin embargo su fortuna crítica es bien dispar. La escultura catalana representada por Clará, Hugué o Gargallo tendrá excelente aceptación en el París de posguerra -el Salon d'Automne de 1920 ofrece una sala dedicada a los artistas catalanes en la que hallamos además de los citados a González con pinturas y esculturas- pero mientras aquellos serán reseñados a menudo y cuentan con artículos monográficos en las revistas, de Julio González no hallamos durante los años veinte referencia



Pablo Gargallo en el Salon d'Automne de 1923.
En: Waldemar George: Le Salon d'Automne;
L'Amour de l'Art n° 10 1923, pp. 707-715, p. 714.

⁹³ Pierre Descargues relata cómo Luís Fernández le habló de una conversación con Picasso en la que este le contó a propósito de González: "González ha venido a verme esta mañana y me ha preguntado: ¿me permites que haga escultura como tú?" En Pierre Descargues: Julio González, p. 17

alguna en los medios consultados. Y esto a pesar de que su presencia en los salones no es nada desdeñable con envíos destinados a menudo a las secciones decorativas, particularmente la del Salon d'Automne, pero también con pintura y escultura, hasta el punto de que en el Salon des Indépendants de 1926 se le dedica una retrospectiva sobre treinta años de trabajo (1884 – 1914)

No es el caso de Pablo Gargallo (Maella 1881 – Reus 1934) que participaba simultánea e indistintamente, bien con su obra tradicional de bulto redondo centrada en el desnudo femenino como era norma en la época, bien con sus características y aplaudidas forjas, en el fondo no tan diferentes. Si en las revistas de tradición como *L'Art et les Artistes* apenas es comentada su obra ni citado su nombre, en las del Art vivant, como la del mismo nombre o *L'Amour de l'Art* y en las modernas como *Cahiers d'Art*, su presencia es habitual y en la selecta lista de escultores a que los críticos hacen referencia en sus reseñas suele aparecer con mayor o menor comentario su nombre, tampoco es extraño encontrar su obra fotografiada en los reportajes ilustrados dedicados a los salones. Esta presencia algo telegráfica basada en la brevísima reseña es lo que ofrece respecto al escultor la revista *L'Amour de l'Art* que no llega a dedicarle ningún artículo monográfico como los que sin embargo sí dedicó a Clará o Hugué (Manolo), además esta presencia de Gargallo en *L'Amour de l'Art* se circunscribe al momento en que la revista se manifiesta más comprometida con la creación *avanzada*, el período de Waldemar George; con posterioridad a 1927 el escultor desaparece casi completamente de sus páginas siendo entonces *Cahiers d'Art* la publicación que comience a ocuparse de él.

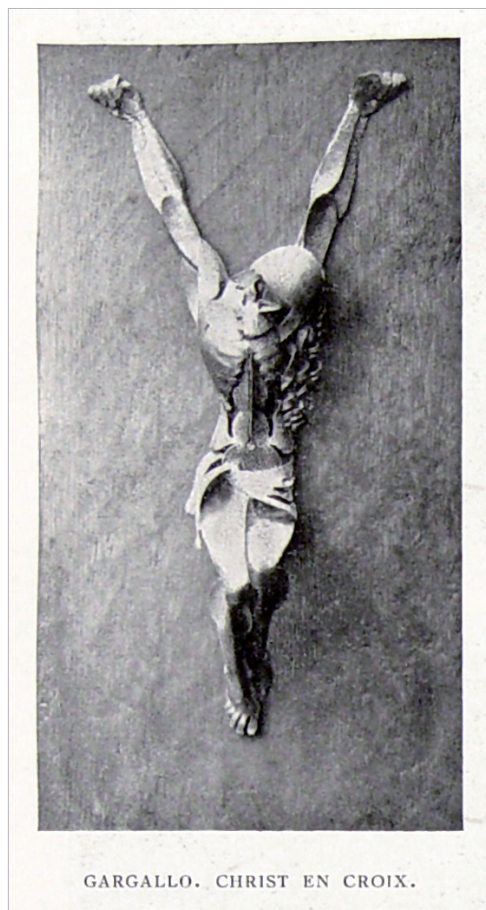
Es justamente Waldemar George, que durante varios años asume la función de cronista de los salones como antes lo hiciera Louis Vauxcelles y posteriormente lo hará François Fosca, es decir los redactores jefes de la revista en cada momento, quien ofrece en 1922 un primer comentario sumamente preciso en su acertada descripción acrítica de la obra del escultor: “*El catalán Gargallo juxtapone planos convexos y cóncavos que absorben la iluminación sin dejar de conservar para sus obras un carácter netamente anatómico.*”⁹⁴ Aunque la referencia es genérica y no se especifica a qué obras se hace referencia ni se aportan en esta ocasión sus imágenes, la fiel descripción nos habla de la obra forjada por la que sin necesidad de más detalles, se reconocía ya a Gargallo. En cualquier caso, en la crónica de la siguiente edición del mismo salón, el Salon d'Automne de 1923, se aporta la imagen de una máscara de Gargallo que se corresponde en parte con el comentario citado; en una doble página, repleta como era costumbre en la revista de pequeñas ilustraciones de pintura y escultura, se presenta la obra simplemente identificada como *Masque* entre otras cinco imágenes de escultura marcadamente tradicionalista ofreciendo un muy notable contraste. El choque estilístico entre esta imagen y las contiguas dedicadas a escultura, indica que la aceptación de estas obras de Gargallo implicó admitir para este artista un elevado grado de novedad escultórica no admitida, sin embargo,



Pablo Gargallo en el Salon des Tuileries de 1925, Ref. en nota 95. *Arlequin* o *Guitariste*

94 Waldemar George: *Le Salon d'Automne; L'Amour de l'Art* nº 10 1922, , pp.305-317, p. 317

para otros escultores modernos. Efectivamente, no tendremos ocasión de ver muy a menudo en páginas similares de la revista ejemplos de la escultura relacionada con el cubismo y mucho menos de autores como Brancusi, o Picasso. La aceptación del arte atrevido pero amable de Gargallo tiene, pues, algo de hito en estos medios de modernidad moderada en los que, salvo muy escasas ocasiones, se mantenía a la escultura en una suerte de limbo ajeno a los avatares del devenir moderno del arte.



Pablo Gargallo en el Salon d'Automne de 1925, Ref. en nota 97.

Una vez más Waldemar George, pues ningún otro defendía en ese momento desde *L'Amour de l'Art*, que en todo caso se debía a un público amplio, el arte renovador, se ocupa nuevamente de la presencia de Gargallo, en este caso en el Salon des Tuileries de 1925. La crónica es extensa, se trata de la tercera edición de un salón en el se habían puesto muchas esperanzas dada la decadencia de los otros: "*L'Amour de l'Art renuncia a dar cuenta de los Salones Oficiales, del Salón como dicen los señores de la Sociedad Nacional de las Bellas Artes y de los Artistas Franceses. Nuestro silencio no es de ninguna manera un olvido. Es una toma de postura. Ignoramos voluntariamente un arte académico, ajeno a la vida y a las exigencias estéticas del hombre contemporáneo.*"⁹⁵, tal vez con la intención de marcar esa diferencia se otorga una poco frecuente relevancia a la escultura que podía considerarse en mayor o menor grado, avanzada. Junto a un celebrado relieve de Lipchitz, ya presentado en la parte dedicada al escultor, y otro de Pablo Manés, pero también junto al Centauro de Bourdelle o un grupo característico del manierismo de Auguste Guénod, entre otras esculturas, se presenta una excelente imagen del *Arlequin* o *Guitariste*, forja de Gargallo en realidad no menos manierista que las muchachas de Guénod pero de un artificio escultórico inevitablemente asimilable al gusto moderno. En esta ocasión el consabido breve comentario resulta ambiguo: "*En fin, el catalán Gargallo presenta su Guitarrista. ¿Su obra hace pensar en los arlequines de la Comedia Italiana? Nuestro distinguido amigo Pierre-Louis Duchartre nos lo dirá sin*

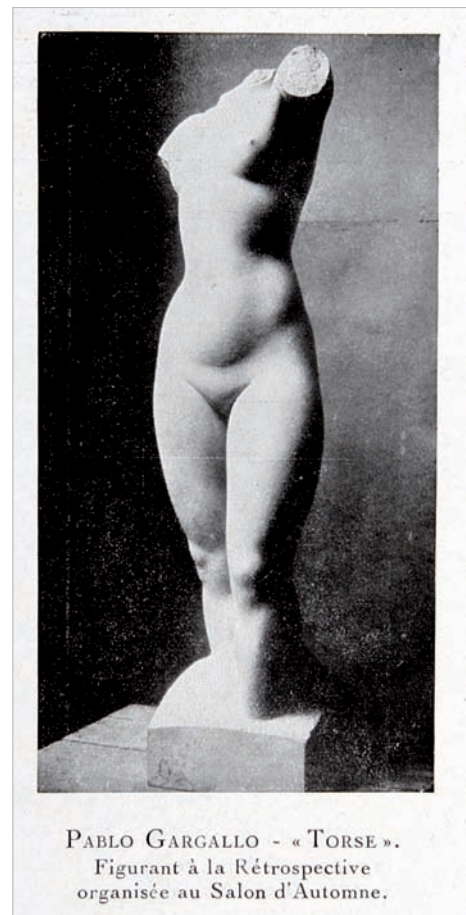
duda. En todo caso, hay que alabar el prestigioso oficio de Gargallo, ferronnier y escultor."⁹⁶ Parece claro que en esta ocasión, tres años después del comentario anterior, Waldemar George va más allá de la pura descripción y sitúa al escultor en el ámbito de las artes aplicadas al alabar exclusivamente su oficio y al titularle como *ferronnier* o forjador. Esta calificación, por otra parte inapelable, habría supuesto un halago en boca de la mayor parte de los críticos del momento, pero conocemos la vinculación del crítico a las ideas y la revista del espíritu nuevo no precisamente complacientes con los oficios orientados al arte decorativo, también su concepción de la escultura como arte sobrio y constructivo que encontraba en sus extremos modernos a Maillol y a Lipchitz como sus mejores ejemplos; no por alejados en los lenguajes menos coincidentes en lo esencialmente escultórico. Solo queda concluir que el crítico ha calificado la escultura forjada de Gargallo como excesivamente lastrada por su aspecto artesano. Este extremo queda confirmado a los pocos meses con un nuevo comentario breve sobre el escultor, ahora con ocasión de la crónica del Salon d'Automne de 1925: "*Gargallo expone un Cristo en la cruz; por muy bella y muy nueva que pueda ser la técnica del artista español, encaja mal con su tema plástico cuyo tratamiento es netamente*

95 Waldemar George: *Le Salon des Tuileries, L'Amour de l'Art* nº 6 1925, pp. 226-235, 47 ilustr., p. 226

96 *Ibidem*, p. 227

medieval.⁹⁷ La insistencia en el aspecto técnico y el elogio de su novedad no tiene su paralelo en la virtud artística de la obra que manifiesta, según Waldemar George, una contradicción entre esa novedad del tratamiento y lo tradicionalista de la representación. Por lo demás la ilustración del Cristo crucificado aparece bien destacada en el artículo y la insistencia del crítico en traer a sus crónicas comentarios e imágenes del escultor aragonés indica un interés de principio en su obra y aunque los escasos comentarios aquí aducidos –todos los vertidos por el crítico en *L'Amour de l'Art*– no son suficientes para establecer claramente la opinión del influyente Waldemar George sobre la obra de Gargallo, las dudas que acerca de ella manifiestan, inciden claramente en la técnica del escultor, técnica que constituiría su máxima novedad al tiempo que su limitación intrínseca. En todo caso, estas dudas explicarían la extraña ausencia de un artículo monográfico dedicado a Gargallo por *L'Amour de l'Art*, e inauguran una línea crítica muy característica en la consideración del arte del escultor, siempre situado a caballo entre la vanguardia escultórica y la tradición, entre un arte decorativo y otro audaz.

Aunque pueden hallarse algunas referencias a obras de bulto redondo de Gargallo como la lacónica alusión al “desnudo de Gargallo” hecha por Charensol en su crónica de las Tullerías de 1926⁹⁸, la obra del escultor glosada por la crítica es casi siempre la forjada. Su imagen artística quedaría caracterizada desde muy pronto más por la obra forjada que por la esculpida o fundida, por la obra *moderne* más que por la clasicista que producía simultáneamente y con la misma intensidad. Esta obra de tradición tenía sin duda sobrada entidad y calidad como para ser aceptada y glosada en las publicaciones de arte, como lo era la de Clará, de hecho estuvo siempre presente en los envíos a salones y exposiciones, la causa por la que su presencia en las revistas fuera tan escasa estriba sin duda en la temprana y errónea asimilación del escultor con los vanguardismos ya desde que se hiciera célebre como escultor precisamente con sus primeras obras forjadas de la preguerra. Esas obras constituyen todavía un paréntesis en el corpus de su obra encaminada por su propia naturaleza hacia terrenos tradicionales, sin embargo, parecen haber marcado definitivamente la idea que se tenía del artista quedando así encuadrado como *moderniste* también para los medios tradicionales a quienes habría correspondido prestar más atención a la obra más figurativa del escultor. No obstante, en la última noticia documentada en este estudio sobre Gargallo, aparecida en 1935 en *L'Amour de l'Art*, se utiliza precisamente y de forma bastante destacada la imagen de un gran torso sumamente clasicista para dar noticia de la retrospectiva que el Salon d'Automne de ese año le había dedicado al escultor con motivo de su muerte.⁹⁹



PABLO GARGALLO - «TORSE».
Figurant à la Rétrospective
organisée au Salon d'Automne.

Pablo Gargallo en el Salon d'Automne de 1935, Ref. en nota 99. *Torse* en la retrospectiva que se le dedicó tras su muerte.

Querencias ornamentales. Una vinculación “*moderniste*” equivocada, pues Gargallo, aunque indudablemente interesado por él, no participa propiamente del cubismo, sus máscaras primeras están en relación directa con los oficios decorativos y el gusto del Modernismo catalán y el Art nouveau que hereda el *Noucentisme* en que fue educado artísticamente, sus juegos de volúmenes indicados por perfiles lineales, en ocasiones recubiertos dando lugar superficies realistas, en otras manteniendo un carácter

97 Waldemar Georges: *Le Salon d'Automne*; *L'Amour de l'Art* n° 9 1925, pp.351-359, 29 ilustr. p. 359

98 Charensol: *Le salon des Tuileries*, *L'Amour de l'Art*, n° 6 1926, pp. 204-212, 39 ilustr. y 1 HT

99 Michel Florisoone: *Questions aux exposants du Salon d'Automne*; *L'Amour de l'Art* n° 10 diciembre 1935, pp. 373-375, 3 ilustr., Gargallo en p. 374

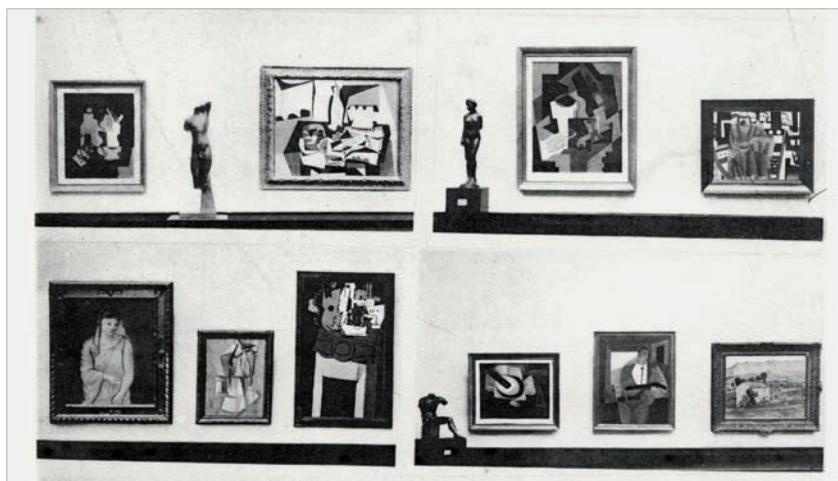
virtual, o bien sus arabescos y repeticiones rítmicas, no suponen ninguna agresión a la fidelidad naturalista y, desde luego, no suponen ninguna transcripción de las formas naturales a un plano fundamentalmente mental y no visualista, tal y como practicaba el cubismo. Frente al arte serio que el escultor, como sus colegas, practica sobre la piedra tradicional, el humor de Gargallo liberado para escultura por la nueva sensación de libertad conquistada para las artes, se manifiesta recurriendo a técnicas y manierismos procedentes de las artes menores, una puerta trasera del gran arte que sin embargo, como sabemos, era muy respetada en la capital de las artes decorativas y aplicadas. De este modo una propuesta que desde el punto de vista escultórico es novedosa e indudablemente audaz no provoca los rechazos que la escultura cubista cosechó hasta el final de sus días pues contiene valores artesanales y decorativos indudables y en realidad es tan chic como tantas adaptaciones de la *modernité* a los artículos de uso ornamental de la época, fueran escultura decorativa seriada, insignias de comercios, papeles murales, complementos o diseños textiles. Así la lectura vanguardista que pudiera haberse hecho de estas obras queda desactivada entre amplios sectores de público y crítica que se dejan seducir por los muchos y asumibles valores que ofrecen entre lo experimental, lo manual y lo ingenioso.

En la introducción de su completo estudio sobre el Art Déco, Jean-Paul Bouillon se queja de que únicamente el trabajo vanguardista haya sido tenido en cuenta, se ha olvidado, dice, el “*arte de salón*” por sus compromisos y su hedonismo, sin embargo, continúa, Matisse o Dufy creyeron como Haydn en la “*alegrías de la creación*”, como Debussy en que “*la música debe producir placer*”. El Gargallo de 1929, afirma Bouillon, es otro caso en el que la cumbre del artesano es también la cumbre de la escultura y, precisamente por ello, es desestimado.¹⁰⁰ Lo característico de este arte contemporáneo y equilibrado sería la “*Aceptación de la modernidad pero el rechazo de la utopía, necesidad de invención pero rechazo del ‘sistema’ que le haría perder la única garantía de su valor de arte, la delectación.*”¹⁰¹ No era ciertamente la intención de Gargallo en ningún momento de su carrera, demandar al espectador lo que Julio González sí le requería: “*¿Por qué exigirle todo al artista? ¿Por qué no pedir también a los espectadores que cada uno según sus posibilidades, intente elevarse hasta la obra de arte? Si no lo logran a la primera, que insistan, incluso varias veces.*”¹⁰²

Los artículos.

Exposición de arte moderno en Hamburgo. Pero al margen de la mayor o menor complacencia que respecto a los gustos establecidos pudiera manifestar la obra de Gargallo, la novedad de sus recursos no solo técnicos sino también específicamente formales y escultóricos, fue y sigue siendo reconocida. Las dudas de Waldemar George persisten con mayor

o menor intensidad entre la crítica moderna que sin embargo le acoge definitivamente como uno de los pocos escultores verdaderamente modernos del panorama de la época y lo consagra, en este sentido, nada menos que con un artículo en *Cahiers d'Art* del mano derecha de Christian Zervos, el experto en



Pablo Gargallo en la exposición “Arte europeo de hoy” en Hamburgo 1927, *Cahiers d'Art* 1927, Ref. en nota 103. Escultura clasicista de Gargallo (Torse a la izq.) y de Maillol entre el predominio cubista de las pinturas.

100 Jean-Paul Bouillon: *L'Art Déco*; Skira, Genève 1988, p.7

101 Ibidem, p. 8

102 Christian Zervos: *Enquête. Réponse de Julio González*, *Cahiers d'Art* nº 1-41 935, p.33

escultura Emile Tériade. En el número anterior a la aparición de este artículo de 1927, encontramos una interesante página con varias imágenes de una importante exposición de arte moderno en Hamburgo; las fotografías, en una presentación característica de la época, procuran reconstruir literalmente el aspecto de los muros de la sala con los cuadros y las esculturas dispuestos sobre ellos; entre numerosos cuadros de Cézanne, Picasso, Braque, Léger o Gris de predominancia cubista aunque también de primera época, varias esculturas de Maillol y de Gargallo, en las imágenes presentadas las de este pertenecen en su totalidad a su producción clasicista de bulto redondo. El texto de esta amplia reseña de exposición está firmado por la redacción que es tanto como decir por Christian Zervos y, aunque no tiene un interés directo para el escultor que ahora tratamos, vale la pena hacerse eco de su contenido. Consiste en una breve introducción antes de dar paso al texto de un corresponsal alemán en el que tras afirmarse que la pintura francesa predomina sin sombra de duda en el arte internacional, se dice que no ocurre lo mismo con la escultura: “En París, la pintura se encuentra verdaderamente en su casa. / No es este el caso de la escultura. / Aparte de Maillol que pertenece más bien a los precursores, Francia no podría alinear a escultores como Kolbe, Lehmbruck, Fiori, Barlach y Sintennis.”¹⁰³ La entrada de la Redacción matiza esta última afirmación. Tras informar que la escuela de París estaba, entre los escultores, representada únicamente por Maillol, Laurens y Gargallo, argumenta: “Nuestro corresponsal retiene sólo un solo nombre, el de Maillol, al que considera por otra parte un precursor. Si hubiera visto las grandes figuras de Henri Laurens y sus esculturas arquitecturales, seguramente hubiera reconocido en él a un gran escultor europeo de la generación actual. En cuanto a Lipchitz, nuestro corresponsal y los organizadores de la Exposición, parecen ignorarlo totalmente.”¹⁰⁴ Nada se dice de Gargallo a quien, en cualquier caso, Zervos nunca pondrá a la altura de los grandes escultores procedentes del cubismo. Las imágenes de la exposición y el propio texto del alemán ilustran, por otra parte, una vez más las diferentes y en realidad opuestas versiones de la modernidad que cierto espíritu moderno esperaba de la pintura y de la escultura, esta expectativa conservadora respecto a la escultura queda bien acreditada en una selección de la obra de Gargallo centrada en su obra más clasicista que evita la dimensión más renovadora aportada por la escultura forjada en hierro.

Pablo Gargallo, E. Tériade. El artículo de Tériade antes anunciado, “Pablo Gargallo” publicado en 1927, se centra, por el contrario, en los aspectos más renovadores de la obra del escultor y se ilustra exclusivamente con las célebres máscaras forjadas. Nada empaña el entusiasmado juicio del crítico sobre Gargallo, las reservas de Waldemar George o las que Christian Zervos explicitará algunos años después, no parecen ser compartidas por Tériade que, en primer lugar, no duda en situar al escultor, tanto por cronología como por espíritu en la estela del primer cubismo y saca a relucir para ello como influencia directa, los relieves de preguerra de Picasso, cita excepcional para la época: “Gargallo, en su probidad de hombre fuerte, reconoce la influencia que han tenido sobre él ciertos bajo relieves que Picasso construyó entre 1913 y 1914 con trozos de cartón, metal, madera y tela.”¹⁰⁵ El relativamente extenso artículo abunda en reflexiones sobre la naturaleza del arte escultórico, arte trágicamente próximo a la *vida terrestre* que nada puede esconder. Gargallo



Primera página del artículo de Tériade “Pablo Gargallo” en Cahiers d’Art 1927, Ref. en nota 105. *Masque d’Arlequin souriant*.

103 N.D.L.R. y C. V.: *Les Expositions, “Art européen d’aujourd’hui”*, **Cahiers d’Art** n° 6 1927, Feuilles Volantes, p. 6

104 Ibídem.

105 Emile Tériade: *Pablo Gargallo*, **Cahiers d’Art** n° 7-8 1927, pp. 283-286, 3 ilustr.,

sería de esos pocos que han intentado su liberación, ampliar los estrechos márgenes en que la escultura, sin embargo, siempre sabe renovarse. La concepción escultórica de Tériade mantiene esencialmente la idea tradicional de la masa centrada y del volumen como receptáculo de la luz, tuvo por lo tanto que interesarle la simultaneidad de propuestas del escultor y aunque en este texto solo hace referencia directa a su trabajo con la chapa y la forja, la interpretación plástica de esta producción no implicaría una contradicción con las obras más classicistas; justamente al contrario de lo que pensará Zervos al ver en esta simultaneidad una duplicidad de intereses no resuelta, a la espera de una síntesis. *“Hay que decir aquí, escribe Tériade, que siendo escultor ante todo, no dejó, en la concepción de sus esculturas metálicas, de partir de la masa, esencia misma de su arte.”*¹⁰⁶ De la escultura en metal de Gargallo, Tériade destaca sus cualidades lumínicas y hace una lectura de sus concavidades y convexidades en términos de luz y sombra, de brillos y negros; la forma en que dichas superficies acogen la luz, reconstituye virtualmente los volúmenes sugeridos del motivo, la masa del objeto escultórico. *“La gran novedad en la obra de Gargallo es la búsqueda de un volumen abstraído por la iluminación. Dividiendo sus superficies en convexas, en cóncavas y en planas, llega a juxtaponer sus planos de un modo tan perfecto como natural para crear estos organismos vivos donde juegan la luz y la sombra en la emoción nerviosa de una vida restituida.”*¹⁰⁷

La importancia que el crítico otorga a la luz en estas obras de Gargallo está por encima de todo, la estructura formal de la obra solo tendría sentido como artificio o mecanismo que devuelve una sensación de las formas cambiante y enriquecida que se describen en el texto mediante términos perfectamente apropiados a una intención impresionista: *“El escultor nos sugiere todos los volúmenes acogiendo diversamente la luz y delimitándola así según su gusto. No imita ya los volúmenes. Ni modela ni cava para procurar situarlos en el espacio. (...) La luz aquí, en lugar de sintetizar la forma existente y resumirla hasta la sencillez arquitectural, se vuelve creadora. Ejerce su poder poético al sugerirnos las formas aproximadas que son las creadas por el arte y también aquellas que corresponden a la vida.”*¹⁰⁸ Sin duda hay una arquitectura y ha de ser perfecta, pero una arquitectura que no se recrea en sí misma, como tal vez las de algunos cubistas, en sus aspectos compositivos y formales, que no es un asunto mental, su perfección deriva de su capacidad para reducir la escultura a su esencia, es decir a su capacidad para reaccionar ante la luz: *“Es una escultura en su esencia que se intensifica cuando interviene la luz hasta la perfección.”*¹⁰⁹ Destaca en todo el texto una palabra precisamente por su práctica ausencia: espacio. Tériade interesado por interpretar en términos de coherencia la variable obra del escultor -la classicista de bulto redondo y la forjada-, solo habla del factor plástico que mejor puede unificar su trabajo, de la luz. Prefiere aludir a *la luz y la sombra*, a las *modulaciones de grises* y evitar la terminología espacialista que habría supuesto establecer estos contrastes como lleno frente a vacío, como masa frente a hueco o, llegando hasta la posibilidad más atrevida pero ya entrevista por Waldemar George al oponer la escultura de masas tradicional a la de enrejado (*Clair-voie*) de los transparentes de Lipchitz, como dibujo en el espacio. Esta es, conocido ya el Julio González maduro, la interpretación que interesa a Zervos y en la que no sabe cómo integrar la escultura de bulto redondo de Gargallo. Las limitadas alusiones en el texto de Tériade a la dimensión espacialista de la obra de Gargallo son, no obstante, interesantes y están hermosamente expresadas: *“Una hoja de metal ligeramente curvada es ahora para él la más sensible y acogedora de las superficies. Sobre ella un hilo delgado dibuja alusiones sutiles y restituyendo el perfil le permite al escultor dar la vuelta a su obra en el espacio.”*¹¹⁰

No parece creer necesario Tériade, ensalzar la categoría artesanal del trabajo de Gargallo, y justifica su elección del metal trabajado directamente en lo adecuado de este medio para su concepción escultórica y en la gran tradición histórica de la forja española, es decir en una cultura artística prestigiosa y no en las artes aplicadas modernas. Propone, como último argumento del escrito, al escultor como un

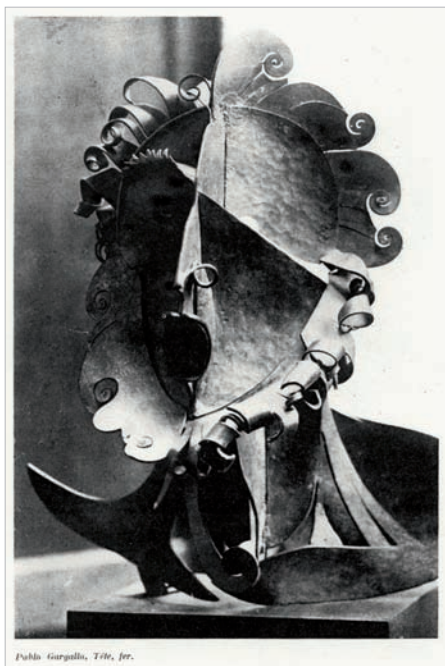
106 Ibídem.

107 Ibídem.

108 Ibídem.

109 Ibídem.

110 Ibídem.

Pablo Gargallo, *Tête, fer.*Pablo Gargallo, *Portrait of Tériade, fer.*

Imágenes del artículo de Tériade "Pablo Gargallo" en *Cahiers d'Art* 1927, Ref. en nota 105. Cabezas en metal forjado.

avanzado en quien pueden encontrar respuestas los artistas jóvenes, con cuyas aspiraciones poéticas coincide una obra plena de abstracciones justificadas, tal como el crítico pone en boca del propio escultor: "He creado con la composición de estos planos diversos, un brillo que podría satisfacer la inteligencia más prendada de la abstracción."¹¹¹

Tériade no abriga, pues, reserva alguna respecto al trabajo de Gargallo que califica de *conquista moderna*. En consecuencia, cuando ha de organizar su *Primera Exposición Anual de un grupo de Escultores* en una galería parisina durante el otoño de 1927, seleccionará varias piezas de Gargallo. *Cahiers d'Art* da cuenta del acontecimiento y le dedica una página con vistas de la exposición en las que puede verse el amplísimo abanico estilístico asumido por el organizador que va desde la síntesis de Brancusi hasta la figuración amable de Marcel Gimond pasando por Laurens, Zadkine o el maestro Despiau.¹¹² Tériade contará de nuevo, al cabo de dos años, con Gargallo para otra exposición de escultura muy aumentada y con presencia de escultores alemanes. La *Exposición Internacional de Escultura* celebrada en la Galería Georges Bernheim motivará un amplio estudio de Christian Zervos sobre la escultura contemporánea del que hemos dado noticia en diversas ocasiones;¹¹³ en lo referente a Gargallo y antes de entrar en el único texto que Zervos le dedicará bastantes años después, conviene constatar que la presencia del escultor en este artículo se limita a la que podemos percibir de sus esculturas *Danseuse* y *Arlequin* en las fotografías panorámicas de la exposición que ilustran el artículo.

La última manifestación de este interés constante de E. Tériade por el arte de Gargallo tiene lugar en la otra revista donde el crítico tuvo un papel destacado, en *Minotaure*. Hasta cierto punto y al menos en relación a la facción predominante de esta revista, la bretoniana, Tériade representa una modernidad más asumible y próxima a *Cahiers d'Art*. Se encargó en ella de buena parte de los artículos dedicados directamente al arte, a menudo, como hemos tenido ocasión de comprobar, breves textos genéricos sobre algún aspecto

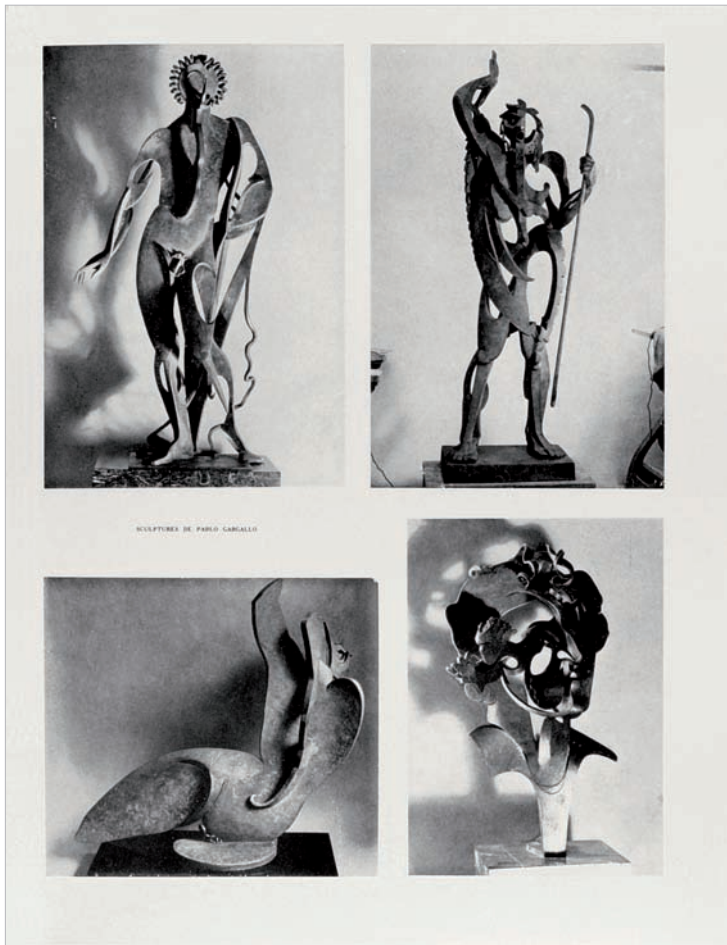
de la producción artística contemporánea que son seguidos por series más o menos numerosas de páginas con reproducciones de obras que ilustraban la propuesta teórica. Pues bien, en uno de estos artículos, el titulado "*Aspectos actuales de la expresión plástica*"¹¹⁴, publicado en junio de 1934. Tériade, cuyo texto no se concreta en artistas determinados y por lo tanto nada dice de Gargallo, dedica

¹¹¹ Ibídem.

¹¹² Les expositions à Paris et ailleurs: *Première Exposition Annuelle d'un groupe de Sculpteurs*; Galerie Jacques Bernheim, *Cahiers d'Art* n° 10 1927; Feuilles Volantes, pp. 5-6, 3 ilust. [Gargallo, Gimond, Laurens, Tombros, Zadkine, Brancusi, Despiau, Hol]

¹¹³ Christian Zervos: Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture; *Cahiers d'Art* n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilust.

¹¹⁴ E. Tériade: *Aspects actuels de l'expression plastique*; *Minotaure* n° 5 impreso en mayo de 1934, pp. 33-48, 42 ilust y 1 HT. Reproducciones de pinturas, esculturas y dibujos de: Balthus 1, Beaudin 2, Borès 1, Braque 1, Brauner 1, Dali 4, Ernst 4, Gargallo 4, Giacometti 2, Hui, Klee 1, Laurens 4, Lipchitz 4, Magritte 1, Manès 1, Miro 1, Picasso 2, Rattner 1, Roger 1, Roux 1, Tanguy 5.



Pablo Gargallo en Minotaure 1934, Ref. en nota 114. Arriba: *Antinoüs*, 1932, hierro forjado, y *Le Prophète*, 1934, bronce. Abajo: *Torse* y *Hommage à Chagall*, 1933, hierro forjado.

una página completa con cuatro ilustraciones a obras del escultor. Se trata de algunas obras en hierro forjado y de su última obra *Le Prophète* (1934) fundida en bronce, la realización que más se despegaba del clasicismo implícito en las otras obras y en la que la idea del hueco como negativo activo del lleno parece darse finalmente con una consciencia escultórica ausente en la mayor parte de la producción en metal del escultor, más basada en el arabesco lineal o el plano alabeado en busca, como percibía Tériade, de efectos lumínicos. El camino abierto por esta obra se trunca con la muerte del artista el mismo año de su realización.

Christian Zervos y las dos caras de Gargallo. Tras la fugaz aparición de la escultura de Gargallo en las imágenes de conjunto de la exposición que dió lugar a “*Notas sobre la escultura contemporánea*” -entre tantas otras obras y no precisamente en primer plano-, el escultor desaparece completamente de las páginas de la revista de Christian Zervos precisamente

durante años de madurez y gran actividad, hasta que su consagración con la exposición de la Galería Brummer de Nueva York en 1934, año de su prematura muerte, motiva una relativamente amplia reseña debida al propio Zervos y muy ilustrada con grandes fotografías de varias obras, entre ellas, como en el artículo de Tériade, *Le Prophète*, la última gran realización del escultor que con su aparición en las dos revistas de arte más importantes adquiere una consagración inmediata hasta convertirse en símbolo de su autor y, en el imaginario popular, en un arquetipo de la escultura moderna. El texto es sumamente respetuoso para con el artista pero no evita poner de manifiesto lo que en definitiva el crítico considera la limitación fundamental, el problema, de un artista por lo demás muy dotado: “*Hay en Gargallo dos seres aún distintos, el que se subordina enteramente a lo real y el que lo sobrepasa mediante algún subterfugio. El primero está totalmente presente en sus esculturas de bulto redondo, el segundo en las esculturas en metal.*”¹¹⁵ Zervos da por entendido que esta duplicidad es una anomalía debida a determinadas circunstancias personales y culturales del artista que deberá ser superada mediante una síntesis definitiva entre las dos obras. El caso de Gargallo es, por otra parte, ejemplo y manifestación de una lucha más amplia que atañe a los escultores, inevitablemente inmersos en su tradición grecolatina pero preocupados por responder a las expectativas de su tiempo. El escultor estaría, ciertamente, muy marcado por ese poderoso pasado: “*Gargallo no ha dejado de atravesar muy de cerca estas pruebas. Ha necesitado mostrarse a él mismo, a cara descubierta. Si esta actitud le ha dado resultado, hay que reconocer que no le era absolutamente natural y solo se ha superado gracias a perseverantes esfuerzos.*”¹¹⁶

115 Christian Zervos: *Pablo Gargallo, Galerie Brummer, New York, Cahiers d'Art* n° 5-8 1934; *Les expositions à Paris et ailleurs*, pp. 205, 207, 3 ilustr.

116 Ibidem

Zervos parece no ahorrar elogios al autor del Profeta pero siempre dentro de un campo restringido que remite a los valores de la sensibilidad personal de la invención capaz eventualmente de elevar y espiritualizar el punto de partida visual. Y en realidad es bastante conociendo lo crítico que el escritor solía mostrarse con la excesiva fidelidad al objeto visual, pero esta fidelidad a las apariencias que Zervos considera siempre presente, en mayor o menor medida, en la obra del escultor, sea la de bulto redondo o la de metal, pesa inevitablemente en la consideración crítica que hace de Gargallo pues relega las posibilidades de su arte: *"Gargallo se atiene, en efecto, a lo concreto sin por ello prohibirse la invención. No posee la imaginación creadora que deforma las notaciones reales, bascula la reglas recibidas, propone equilibrios nuevos, crea artificios más importantes que la vida, organiza la obra de manera que pueda resonar ampliamente en los corazones. Pero se encuentra tan a gusto entre las formas visibles que sus notaciones directas sorprenden por su justeza."*¹⁷ Lo que posee Gargallo puede ser suficiente para hacer de él un buen artista pero le aleja de la *imaginación creadora* que ha dado forma al arte moderno, *de los equilibrios nuevos, de los artificios más importantes que la vida*, y Zervos no podría como Tériade proclamar su obra como conquista moderna pues no hay que leer entrelíneas para saber que no ve en ella ni conquistas ni modernidad. Parece confiar Zervos, sin embargo, en una evolución que ponga en primer plano lo mejor del artista; una evolución que pasaría en primer lugar por resolver la duplicidad de estilos y que potenciara los valores de su obra en metal: *"En estas lo concreto, aunque cree queda aún algo de lo concreto, queda sobrepasado por un atisbo del espíritu y en ocasiones tentado por un humor particular de Gargallo"*¹⁸ Sorprende en el texto de Christian Zervos no hallar ninguna referencia concreta al aspecto más característico y reconocido del arte de Gargallo la novedad que indudablemente aportó al panorama escultórico al aplicar sistemáticamente el trabajo directo sobre metales a la creación escultórica. Ni una referencia a la lectura espacialista que indudablemente tenían las refinadas máscaras de los años veinte con las que, sabiamente, ilustra su artículo Tériade; probablemente el pintoresquismo de los arlequines y las bailarinas pudo más en su ánimo y los excesos figurativos y ornamentales de tales obras, pesaron en su comentario. Por otra parte González llevaba varios años deslumbrando a sus próximos, entre los cuales se contaba el crítico, con una obra totalmente nueva en hierro.



La exposición Pablo Gargallo en la Brummer Gallery de Nueva York reseñada en Cahiers d'Art 1934, Ref. en nota 115, p. 207. *Gran Danseuse*, 1929; *Danseuse*; *Le Prophète*, 1934.

Gargallo muere al poco de publicarse esta reseña cuando una obra como *Le Prophète* -obra, hay que insistir, fundida que no forjada- parecía comenzar a inclinar la balanza en el sentido sugerido por Zervos, abriendo caminos que aprovechará sin duda la escultura abstracta y centrando, ahora sí, el discurso

117 Ibídem

118 Ibídem

escultórico más en las nociones constructivas y espaciales que en las lumínicas glosadas justamente por Tériade cuando comentaba obra de los años veinte como recuperaciones virtuales del volumen cerrado. La fortuna crítica de Gargallo fue pues variada y continúa siéndolo hasta el presente. Los méritos y supuestas limitaciones de su trabajo puestos de manifiesto por los tres críticos aquí aducidos responden a características indudables del mismo e inauguran las principales líneas críticas aplicadas al artista posteriormente. Otra cosa es que los evidentes vínculos de esta obra con los gustos decorativos del momento, la simultaneidad de estéticas aparentemente opuestas, tal vez únicamente de procedimientos, o la despreocupación dramática y de época, cosas que no respondían al esquema moderno defendido por Waldemar George o Christian Zervos, sean necesariamente consideraciones negativas. No lo son ciertamente desde una perspectiva actual; en este sentido el esfuerzo de Tériade, el menos dogmático de estos críticos, por integrar las contradicciones lingüísticas del artista anuncia una aproximación hacia su obra desprovista de los prejuicios modernos de sus colegas.

9. II.2. Julio González.

Orfebre reconocido/artista dubitativo.

González en los salones. La participación González en los mismos salones en que Gargallo cosechaba sus éxitos forzando su inclusión en las crónicas ofrecidas por *L'Amour de l'Art*, no le procuró al escultor catalán la misma consideración. Su presencia en el ambiente artístico parisino venía, sin embargo, de muy atrás, en 1907 participa ya en el Salon des Indépendants y en años sucesivos presenta en los diferentes salones pinturas, máscaras repujadas o joyas. Su faceta como artista decorador es muy relevante y mantendrá una presencia habitual en la sección de artes decorativas del Salon d'Automne con una variada producción entre la escultura decorativa, los objetos de orfebrería y otras artesanías. Durante el período que ocupa este estudio, González mantiene esa actividad, así entre 1920 y 1921 le encontramos en tres salones: en el conservador Societé Nationale, en el de Automne y en los Indépendants con bronce y pinturas, y en los años sucesivos esta presencia se mantiene en mayor o menor medida. En los años 1922 y 1923 celebra sendas exposiciones personales en París en las que las pinturas y esculturas convivían con objetos de artes aplicadas: joyas, piezas en metal, en madera lacada o cerámica. La fama adquirida por Julio González era sobre todo la de un apreciable artista decorador, manteniendo así viva la tradición familiar de la orfebrería y la forja. “¿González?, ¡Ah sí! El joyero, el tallista. ¡Anda! ¿Ahora hace escultura?”¹¹⁹. Pierre Descargues, que aporta este testimonio como algo que el propio escultor tuvo fortuitamente ocasión de escuchar, afirma que solo



Julio González: *Le femme aux deux paniers*, hacia 1927. Imagen actual reproducida de Aguilera Cerni, Vicente, Ref. en nota 133, p. 189

en 1929, con 47 años, toma la decisión firme de comenzar a presentarse ante el público como artista, cuando en el Salon d'Automne de ese año abandona la sección de Artes Decorativas que siempre le había acogido y aparece en el catálogo como artista y ya no como artesano-artista.¹²⁰ Como se ve esta fecha coincide con la de sus primeras colaboraciones con su admirado amigo Picasso.

No obstante su dedicación cotidiana, y la de toda su familia, a industrias artesanales, su entorno de amistades pertenecía a los ambientes artísticos más avanzados ya desde la preguerra: Brancusi, Edgar Varése, Picasso, Gargallo, Torres-García, Luis Fernández, Salmon, Zervos, Raynal, Tériade, etc. El lentísimo camino de Julio González hacia su



Julio González: a) *Visage pensif*, 1927. b) *Nature morte*, 1929. Imágenes actuales reproducidas de Aguilera Cerni, Vicente, Ref. en nota 133, pp. 191 y 193.

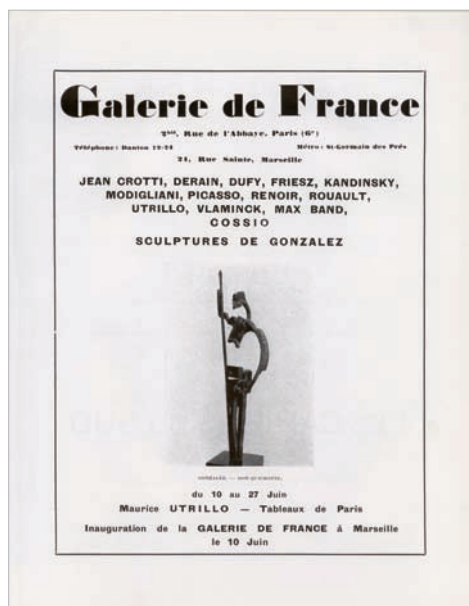
obra de madurez es un caso peculiar dentro de la historia del arte moderno, lo cierto es que en muy poco espacio de tiempo, tras una vida entera dedicado al arte, pasa de una proverbial inseguridad respecto a su trabajo artístico, hasta entonces alejado de cualquier vínculo con las escuelas modernas, a generar una obra de inexplicable audacia y originalidad. Entre 1927, año en que comienza a trabajar sistemáticamente con chapa de hierro recortado aunque para producir pequeños relieves de características decorativas, hasta 1930, González recorre apresuradamente el camino de las vanguardias de preguerra, recupera las renovaciones artísticas que él vio surgir en contacto directo con sus protagonistas pero a las en aquel momento renunció. Las máscaras recortadas (*Masque découpé de Pilar au soleil*, *Roberta au soleil*, *Visage pensif*) o las “*Natures mortes*” hablan claramente de recuperaciones cuando menos del purismo; obras como *Tête en profondeur* o *Tête de femme au chignon* recuperan las búsquedas del Picasso de los relieves; otras como *Masque japonais* o *Tête fer poli*, el interés por el *Art nègre*. Mientras tiene lugar esta acelerada búsqueda conceptual a través de las estrategias formales, el material y sus procesos técnicos se desarrollan cada vez con más autonomía, se hacen más manifiestos e imponen su presencia brutalmente dejando muy lejos los refinamientos artesanales. Si su colaboración con Picasso constituyó o no su caída camino de Damasco, es difícil de saber, lo cierto es que a partir de esas fechas comienza una carrera decidida y rápida que encontrará de inmediato el reconocimiento del que su obra anterior careció.

Los años 30 de Julio González en las revistas.

Primeros reconocimientos. Tras exponer su reciente obra en hierro en el Salon d'Automne, ahora como artista, la Galerie de France se hace cargo de sus obras en 1930 y las expone en 1931 en la Galerie du Centaure de Bruselas. Con todo, no es hasta 1933 cuando tenemos la primera noticia de su obra en las revistas de arte; será en *Cahiers d'Art*, la única revista que se ocupará de su obra entre las aquí documentadas¹²¹ Su director Christian Zervos, perteneció al más temprano grupo de admiradores de la nueva obra del escultor, y la revista se hizo con algunas de aquellas primeras obras hierro. En el primer

¹²⁰ Ibídem, p.16

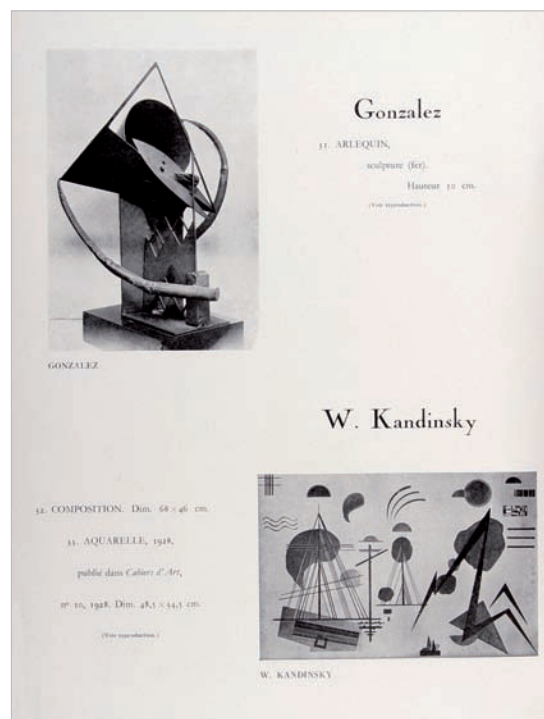
¹²¹ No aparece en absoluto en *L'Amour de l'Art*, sin embargo es probable que *L'Art Vivant* sí dedicase algún comentario a sus exposiciones.



Publicidad da la Galerie de France con la presencia de Julio Gonzalez recién asimilado a la galería. Página del nº 7 1930 de Documents.

número de 1933 se incluye un suplemento de 24 páginas en el que, ante las penurias económicas de la revista, se anuncia la venta pública en el Hôtel Drouot de la “Colección de los *Cahiers d'Art*”¹²², entre los treinta nombres de artistas que se consignan está el de González, tras el frontispicio presentando el evento vienen las páginas que a modo de catálogo de subasta, presentan las obras con su fotografía y características. Entre ellas, con el número 30 de catálogo, una escultura en hierro de Julio González, se trata de *L'Arlequin* obra de 1930 en la se percibe un indudable interés por los transparentes de 1926 de Lipchitz. Si bien esta aparición es puramente circunstancial e, incluso, ajena a los contenidos propios de la revista –en su edición de lujo no se incluyó este encarte–, es una indicación clara del temprano interés de Zervos por este nuevo período del artista. Interés que determinará una intensa colaboración entre la revista y el escultor, y que se materializará en la aparición en sus páginas de las obras pero también de las opiniones y de algunos textos de González, o en la organización de exposiciones en la galería de la revista y en eventos colectivos.

Comentario a la exposición en Galerie Percier. La primera aparición de la obra de Julio González, junto a un texto a él dedicado, en *Cahiers d'Art* tiene lugar en 1934 como una amplia reseña a su exposición en la Galería Percier de París; su paginación comienza justamente a continuación de la reseña ya comentada que Zervos dedica Gargallo con motivo de su exposición en Nueva York. La reseña -en realidad, por su entidad, prácticamente un artículo-, está ilustrada con tres grandes reproducciones de esculturas que la revista no identifica, dos de ellas son pequeños trabajos en plata de gran refinamiento lineal e incipientes connotaciones surrealistas, son *Le pompier* y *Petite tête au triangle*, obras plenamente dueñas ya de un lenguaje característico y nuevo. Anatole Jakovski firma el texto; se trata de un crítico joven que había debutado en la revista el año anterior con el primer artículo que se le dedica a Calder, continuará colaborando en ella hasta 1935, mantuvo también vínculos con los grupos de abstracción en cuyos cuadernillos, los editados por *Abstraction Création*, se hizo cargo de una amplia monografía sobre Herbin. El texto no tiene carácter discursivo y elige un tono muy literario basado en reflexiones sueltas, casi aforísticas y sin conexión argumental. González queda en él incluido en el selecto grupo de los españoles, ahora son Picasso, Miró y González los artistas que mantienen el contacto con lo misterioso, con lo atávico y lo primordial, con lo onírico: “*El asombroso poder, la asombrosa facultad de los españoles del siglo XX de recordar su nacimiento. El*

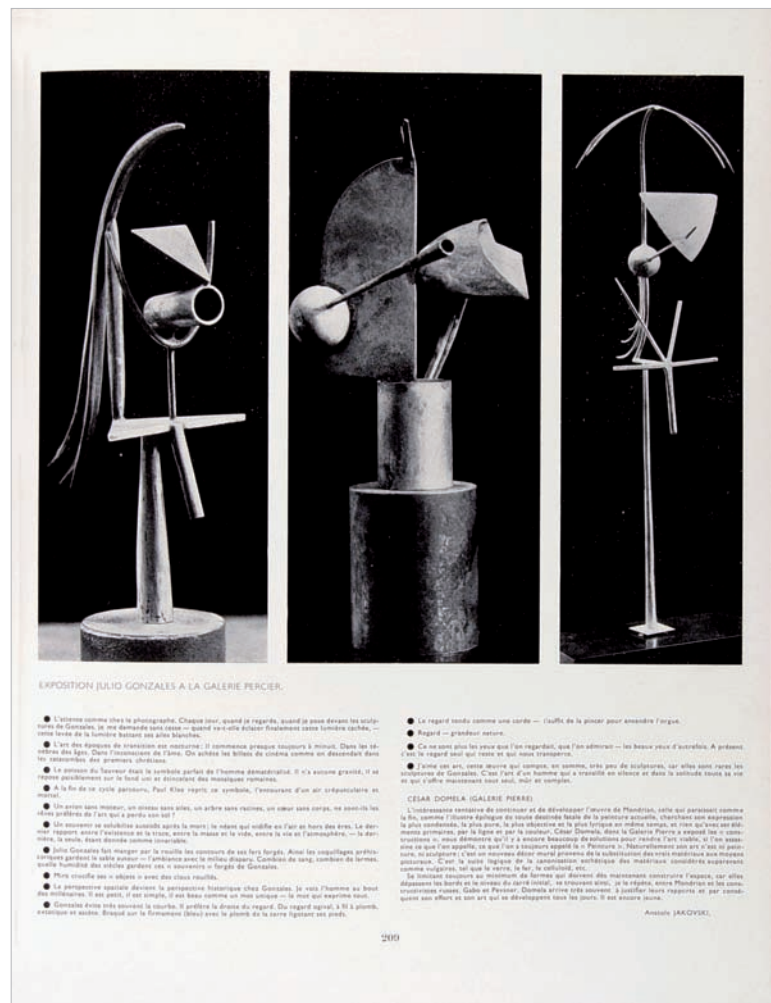


Julio González en el catálogo de la venta de la Colección de Cahiers d'Art, Cahiers d'Art 1933, Ref. en nota 122. *L'Arlequin*, hacia 1930.

122 *Vente de la Collection des "Cahiers d'Art". Cahiers d'Art*, nº 1-2, 1933 (Suplemento de 24 pag. Escultura: Harp, Giacometti, González, Laurens, Lipchitz) Se anuncia la venta de la colección des “Cahiers d’art” “fruto de las donaciones magníficas de la amistad” a causa de la crisis.

nacimiento de su raza."¹²³ González forma ya, pues, parte del mito (romántico aún) del arte español como arte sin concesiones a la razón, profundamente instintivo, de un primitivismo psicológico natural.

En las partes en que Jakovski centra su atractivo texto en las cualidades escultóricas de la obra de González, repara, como si se tratase ya de algo sabido, en las dos cualidades que hoy destacaríamos en primer lugar: la espacialidad sutil y la contundente autenticidad material. Pero respecto a ambas cuestiones sus intuiciones aportan matices que vale la pena considerar. Aunque destaca la preferencia del escultor por la línea recta "*Prefiere la rectitud del mirar*", e incluso cita a Braque, no lo hace buscando asociaciones estéticas, sino para poner de relieve un afán de estatismo y ascesis coincidente con la desmaterialización a la que el escultor somete al gran cuerpo del pasado inevitablemente perdido, y en este cuerpo desaparecido no se buscan los efectos de luz que reconstituyen la imagen adaptada al sentir de la época, como veía Tériade en Gargallo, sino el vacío y el oscuro que no maquillan tal pérdida. "*Hubo épocas que palparon, que esculpieron los cuerpos, las hay que no reemplazan por nada el vacío producido por la ausencia del hombre. Entonces decimos: hay noche. (...) -Cuando González encierra el espacio asesinando la luz, no hay nunca sombra, siempre es la noche.*"¹²⁴ Esta interpretación entre mística y existencial de las esculturas sumamente lineales y desprovistas de masa real o sugerida que González realizaba en ese momento, es sin duda deudora de un ambiente en el que el surrealismo —que en escultura siempre tuvo excelentes sinergias con la abstracción— había dejado obsoletos los análisis fundamentalmente formalistas habituales en la crítica de buena parte de los años veinte, y le sirve al crítico para situar la obra comentada en la estela de ese atavismo racial del que participaría, según el imaginario siempre vigente en Francia, la tradición artística española, de un vitalismo místico y tenebrista. La idea de desaparición, de recuerdo que ya se está volatilizando y del que apenas queda nada, "*último contacto entre la existencia y el trazo, entre la masa y el vacío, entre la vida y la atmósfera*" se asocia en el texto con la noción de tiempo primordial, anterior a toda historia y cultura, y, a su vez a la de materia sujeta al devenir del tiempo. Sus hierros oxidados, como los clavos oxidados con que "*Miró 'crucifica' sus objetos*", serían "*souvenirs*" capaces de reactivar, al igual que las conchas fósiles conservan con ellas parte de la arena que constituyó su hábitat, el entorno



Comentario a la exposición de Julio González en Galerie Percier, Cahiers d'Art 1934, Ref. en nota 123. a) *Tête Le pompier*, 1934; b) *Tête La grande trompette*, hacia 1934; c) *Petite tête au triangle*, 1934

123 Anatole Jakovski: *Gal. Percier: J. Gonzales; Cahiers d'Art* n° 5-8 1934, Les expositions à Paris et ailleurs, p. 209, 3 illust

124 Ibídem

de un pasado en el que el hombre es aún original: “Julio González deja que el óxido coma los contornos de sus hierros forjados. (...) Cuanta sangre, cuantas lágrimas, qué humedad de los siglos guardan estos “recuerdos” (*souvenirs*) forjados de González.”¹²⁵ De este modo, continua el crítico, “la perspectiva espacial deviene perspectiva histórica”. El tono trascendente del texto, tan diametralmente opuesto a lo aceptado hoy día aunque, como hemos ya tenido ocasión de comprobar tantas veces, muy común en la época, no debe impedir percibir el valor de novedad que supone vincular la materia, los procesos aplicados por el escultor y el deterioro previsible del material, la oxidación, como parte consustancial de la obra, como su dimensión temporal, que es tanto como decir en términos más propios de los años setenta del siglo, su dimensión procesual y entrópica. Al margen de estas y otras consideraciones llamativas por su aguda intuición, en lo que se refiere a la consideración pública del escultor en ese momento, este texto no aporta mucho a no ser en el párrafo que lo cierra: “Amo este arte, esta obra que cuenta, en total, con muy pocas esculturas, pues son raras las esculturas de González. Es el arte de un hombre que ha trabajado en silencio y en la soledad toda su vida y que se ofrece ahora único, maduro y completo.”¹²⁶

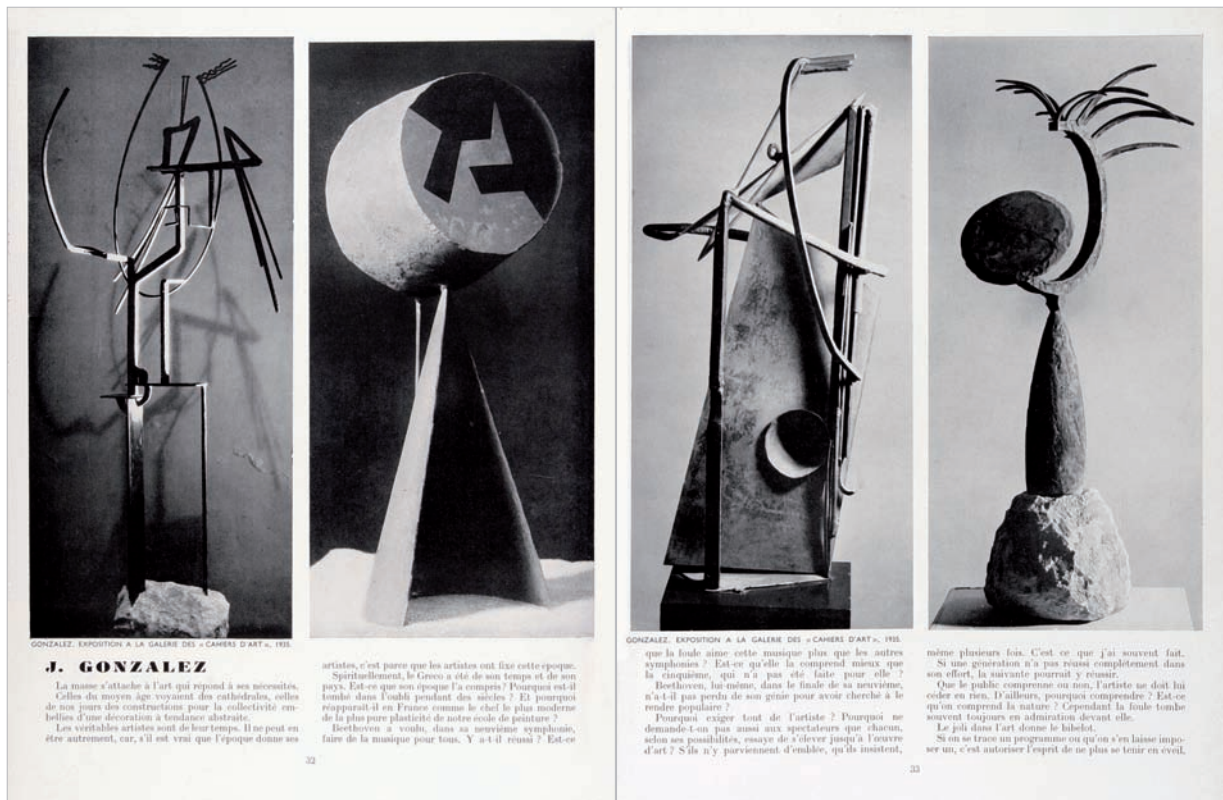
Puede parecer extraño que ante la admiración que despertó la obra en hierro de Julio González en el entorno de *Cahiers d'Art*, la revista no le dedicase un artículo monográfico. En lo relativo a su director Christian Zervos, el período que va desde la reseña de Jakovski hasta la guerra no dio lugar a artículos monográficos sobre ningún artista salvo Picasso de quien ya estaba preparando su famoso primer catálogo razonado, y uno breve sobre Matisse; por lo demás, se entra en una etapa peculiar de la revista con muchos números especiales y monográficos, unos en manos del grupo surrealista otros dedicados a Picasso o la guerra de España. Aún así la presencia del escultor entre las páginas de la revista será importante mediante una apreciable cantidad de imágenes y tres escritos propios, dos de ellos dedicados a Picasso. Igualmente en el entorno de la editorial de la revista se produce un acontecimiento importante en la trayectoria expositiva del escultor cuando muestra sus obras en hierro forjado en la Galerie des Cahiers d'Art el año 1935. La implicación de la revista en la defensa y difusión de la obra de Julio González se manifiesta así una vez más, contribuyendo de manera muy relevante -hay que insistir en que ninguna otra revista se hizo eco de su obra, al afianzamiento de las inauditas forjas del escultor.

Obras de la Galerie Cahiers d'Art y respuesta a *Enquête*. Son precisamente obras expuestas en la galería de la revista, las que se presentan ese mismo año, acompañadas de un breve texto del artista, en el número dedicado a la “*Enquête*” sobre el arte contemporáneo. Número rebosante de imágenes de escultura ya comentado al hablar de Lipchitz o Laurens. Se trata del mayor despliegue de imágenes de esculturas de González aparecido en la revista, seis grandes ilustraciones correspondientes a cinco piezas que ocupan por completo tres páginas. Como era frecuente en esta y otras revistas, las obras representadas carecen de identificación¹²⁷, consignando únicamente su pertenencia a la exposición del escultor en la galería de la revista. Se trata en cualquier caso de las siguientes piezas: *Femme se coiffant* (1931-1933), *Les amoureux n°2* (1934-1935), *Le baiser* (1930-1933), *Tête au miroir* (191934-1935) y otra que no ha sido posible identificar y que se presenta en dos vistas diferentes. La presencia de estas obras precediendo la serie de ilustraciones dedicadas a Henri Laurens y a Lipchitz destaca, por comparación, la asombrosa audacia formal y técnica, la libertad expresiva y alto grado de abstracción a que con una extraña naturalidad había llegado el decano de los escultores, ahora sí, de raíz vanguardista. En los bloques de texto bajo estas ilustraciones, Julio González responde a las cuestiones propuestas por Christian Zervos acerca de la situación del arte moderno y sus vínculos sociales, mostrando su preocupación por la autonomía del creador y la tentación de la popularidad: “Comprenda el público o no, el artista no debe conceder en nada. Por otra parte ¿para qué comprender? ¿Se comprende la naturaleza? Sin embargo las gentes caen casi

125 Ibídem

126 Ibídem

127 La negligencia que muestra la publicación de Zervos en este aspecto no deja de sorprender cuando, por lo demás, la edición se cuida hasta el último detalle tipográfico y de maquetación, responsabilidad que, como vimos, asumía personalmente el omnipresente director de Cahiers.



Páginas dedicadas a Julio González en "Enquête" Cahiers d'Art 1935, Ref. en nota 128. Serie de imágenes procedentes de la exposición de González en Galerie Cahiers d'Art 1935, acompañadas por la respuesta del escultor a la encuesta propuesta por Zervos. a) *Femme se coiffant*, 1931-33; b) *Les amoureux* nº 2, 1934-35; c) *Le baiser*, 1930-1933; d) *Tête au miroir*, 1934-35.

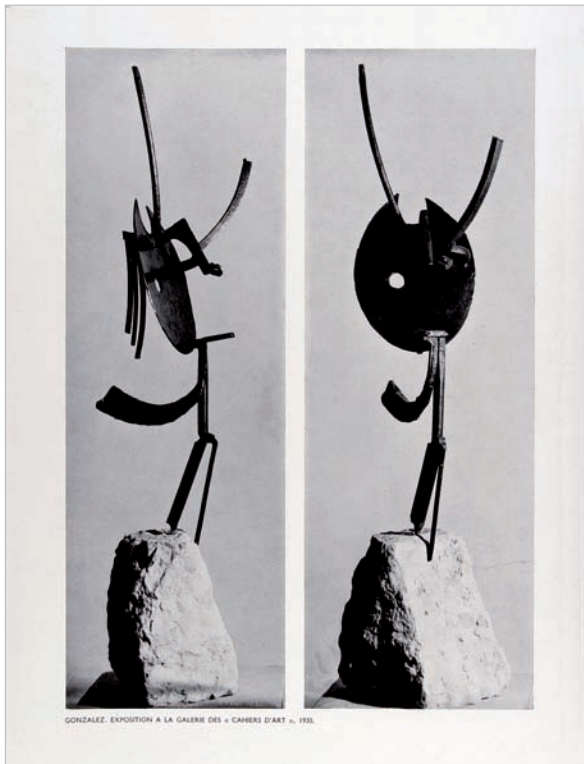
siempre rendidas de admiración ante ella.¹²⁸ Afirma igualmente, la esencia contemporánea del artista cuya pertinencia está en relación con la época que le ha tocado vivir, de la que inevitablemente ha de ser reflejo al tiempo que actor, asumiendo así implícitamente las tesis del "modernismo" progresista que anima a la revista. Esta implicación en los tiempos presentes no se mide por la mayor o menor aceptación de la obra por parte de sus contemporáneos, o por los vaivenes de la historiografía o el gusto de las épocas sucesivas, como demuestra la reciente recuperación de El Greco, sino en la capacidad de algunos artistas para *fixar su época*: "Los verdaderos artistas son de su tiempo. No puede ser de otro modo, pues, si bien es cierto que la época da sus artistas, es porque los artistas han fijado esa época."¹²⁹ Quien dedique buena parte de su vida artística a la orfebrería, es decir a producciones de artes aplicadas que, dentro de su indudable calidad artística, no podían sobrepasar los límites impuestos por los gustos aceptados de cada momento, se muestra firme en su rechazo a que razones de gusto o modas programáticas, afecten lo más mínimo la concentración plenamente autónoma del artista: "Lo bonito en arte da lugar al bibelot. / Trazarse un programa o dejarse imponer uno, es autorizar al espíritu a no estar más despierto."¹³⁰ Las concesiones son inútiles, pretender acercarse al pueblo rebajando las demandas de la propia obra es una equivocación y González pone como sorprendente ejemplo de ello el célebre y, efectivamente, popular movimiento coral que culmina la Novena Sinfonía de Beethoven, momento, dice, en el que el compositor de Bohn cede lamentablemente parte de su genio: "El propio Beethoven, en el final de su novena ¿no ha mermado su genio por haber querido hacerlo popular?"¹³¹ Pero cuando esto afirma el escultor otrora ajeno a las propuestas vanguardistas, está plenamente inserto en el período más experimental y audaz de su carrera, período comenzado tan solo algunos años antes. La nueva seguridad adquirida mediante una obra completamente nueva que está asombrando a los círculos más escogidos del arte moderno, le da la fuerza suficiente para mostrarse tan

128 Christian Zervos: *Enquête. Réponse de Julio González*; *Cahiers d'Art* nº 1-4 1935, pp. 32-34, 6 illust., p. 33

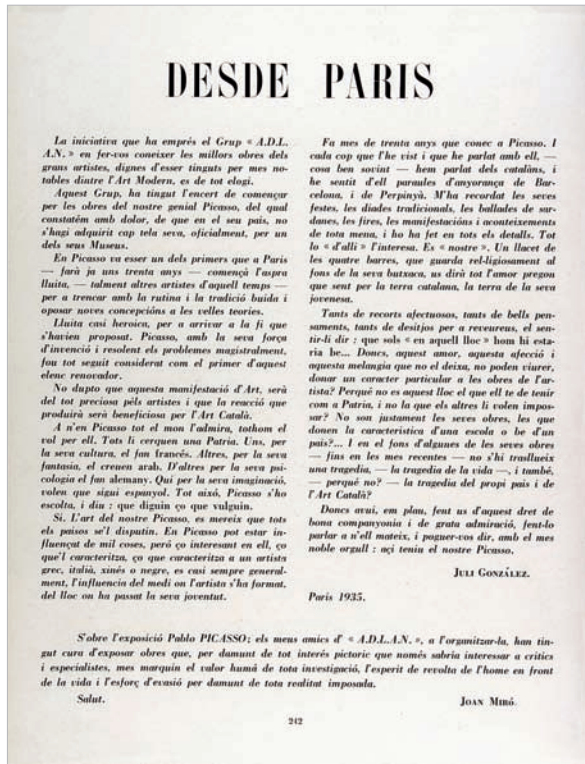
129 *Ibidem*, p. 32

130 *Ibidem*, p. 33

131 *Ibidem*, p. 33



a) Página que continúa las ya presentadas de “Enquête” Dos vista de obra no identificada; b) Picasso 1930-1935 (Número Especial Picasso); Cahiers d’Art nº 7-10 1935, p. 242. Página con la participación homenaje de Julio González.



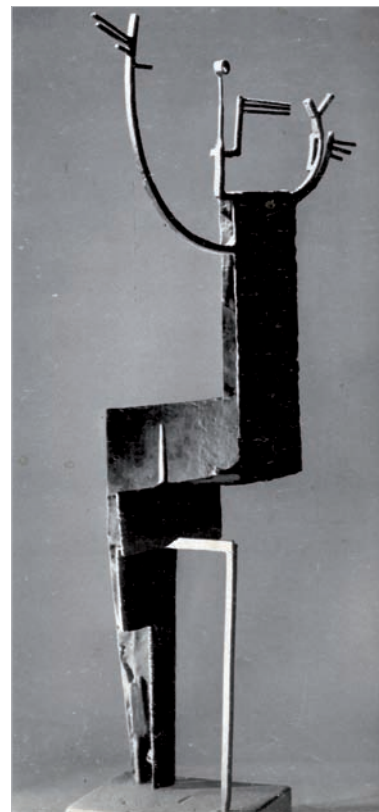
taxativo. Pero pasado este entusiasmo vanguardista de un hombre que contaba cuando escribe este texto 67 años, la realidad de la guerra española le hace volverse hacia sus anteriores lenguajes figurativos ahora más esenciales y despojados de todo deje costumbrista, y al tiempo que su obra de lenguaje vanguardista aparecen las Montserrat gritando con dolor el fracaso de lo que el texto de Schiller popularizado por Beethoven proclama con esperanza.

Ese mismo año de 1935 Julio González es invitado nuevamente por *Cahiers d'Art* para colaborar con un texto homenaje en el número especial dedicado a Picasso que había de salir como última entrega del año. Dalí escribe para la ocasión “*Les pantoufles de Picasso*” y participa además, ya en las últimas páginas del número, en un homenaje dedicado al pintor malagueño con ocasión de la primera exposición que se le dedica en Cataluña. González, Miró y Dalí saludan el evento bajo el título común *Desde España*, escrito así en castellano; bajo tal título, sus textos aparecen, sin embargo, escritos en catalán. Mientras Miró se limita a una breve nota de cortesía, Dalí y González ofrecen textos más desarrollados aunque más orientados al personaje que a la obra. Así el texto firmado por primera vez en la revista por González con su nombre en catalán, Juli, consiste en una apasionada reivindicación de la catalanidad de Picasso, única patria que realmente le corresponde pues en Cataluña creció artísticamente y a ella se asocian los recuerdos de juventud y muchos afectos del artista, tal y como puede testificar el propio González tras tantos años de amistad. Fuera de esta manifestación poco conocida del profundo catalanismo del escultor, nada hay en el texto que interese a su obra artística. Todavía tendrá otra colaboración con *Cahiers d'Art*, también asociada a Picasso e, igualmente de carácter textual en 1936: “*Picasso sculpteur*”³², un breve artículo de tres páginas pero muy ilustrado que no ha podido ser por el momento documentado.

Paradójica ausencia en los medios del surrealismo. Nada más, sin embargo, escrito sobre Julio González en las revistas. Tampoco imágenes de sus obras, aunque estas confluían cada vez con más evidencia con los intereses y maneras biomórficas del surrealismo. “*El proceso del ‘dibujo en el espacio’ a las metáforas*

*biomórficas y antropomórficas tuvo su soporte cultural en la asimilación de la herencia surrealista, totalmente rehecha por el nuevo Julio González, seguro de sus fuerzas y posibilidades, libre y fecundo*¹³³ La introducción de momentos volumétricos y guiños simbólicos en piezas como la temprana *Femme assise n° 1* de 1934 o, con toda evidencia, en los “hombres cactus” del final de la década, suponen sin ninguna exageración, una de las apropiaciones del surrealismo más fascinantes y originales de cuantas se intentaron en escultura. La intención del artista en este sentido, se hace extraordinariamente patente en sus dibujos coloreados del final de la década que preconizan iconografías antropomórficas desarrolladas posteriormente por los artistas de la segunda generación surrealista o estéticamente próximos como Roberto Matta, Wilfredo Lam, Agustín Cárdenas, Graham Sutherland, etc. Esto sin contar con las más que evidentes coincidencias iconográficas en el expresionismo americano de posguerra, en muchos casos una forma de surrealismo, o la reconocida influencia de la escultura en hierro de González en el nuevo género que él inaugura de la escultura soldada. Género tocado en sus orígenes de la segunda posguerra, por un primitivismo de fuertes resonancias surrealistas como demuestra la obra de, por ejemplo, Seymour Lipton o del primer David Smith cuyos *Tanktotem* son impensables sin el precedente de González. Puede incluso pensarse en la primera Louise Bourgeois de las “mujeres casa”.

La herencia más inmediata de Julio González se identifica así con formas de surrealismo más o menos militantes. Pero la culminación del surrealismo escultórico de entreguerras que su obra supuso, llegó tal vez demasiado tarde como para ser debidamente valorada por los cenáculos bretonianos a los que, sin embargo, faltó tiempo para destacar la obra del joven Giacometti; quien, por otra parte, daba sin duda una versión de la posibilidad surrealista de la actividad escultórica más próxima a la tan querida por el grupo idea de objeto, que las, en definitiva, estatuas de González. Lo cierto es que en *Minotaure*, que comienza a publicarse en 1933, Julio González está ausente, cuando por fechas y notoriedad, reciente pero ya firme, incluso por vínculos personales, pues González conoció desde la década anterior a muchos de los principales actores del grupo surrealista, le hubiera correspondido un lugar entre sus páginas. Sin embargo, como ya hemos tenido ocasión de ver, la mayor parte de los artículos sobre arte y concretamente todos aquellos en los que la escultura hace acto de presencia, excepto “*Picasso dans son élément*” de Breton, se debieron a críticos de arte, varios a Emile Tériade y uno, “*Dieu-table-cuvette*”, ampliamente presentado ya, a Maurice Raynal. Tériade, muy influyente en ese momento desde las dos principales tribunas periódicas del arte, *Cahiers d'Art* y *Minotaure*, no se ocupa de Julio González, lo que contrasta vivamente con la admiración que manifestó hacia Gargallo. Así, en “*Aspects actuels de l'expression plastique*”, artículo de 1934, elige entre los escultores a Gargallo, Giacometti, Laurens y Lipchitz. Más tarde, en 1936, momento especialmente intenso en la obra del “nuevo Julio González”, Tériade publica en *Minotaure* “*La peinture surrealiste*” breve texto seguido de una amplísima selección de obra artística, también escultórica; la escultura estaba representada por Brancusi, Bellmer, Moore y Giacometti.

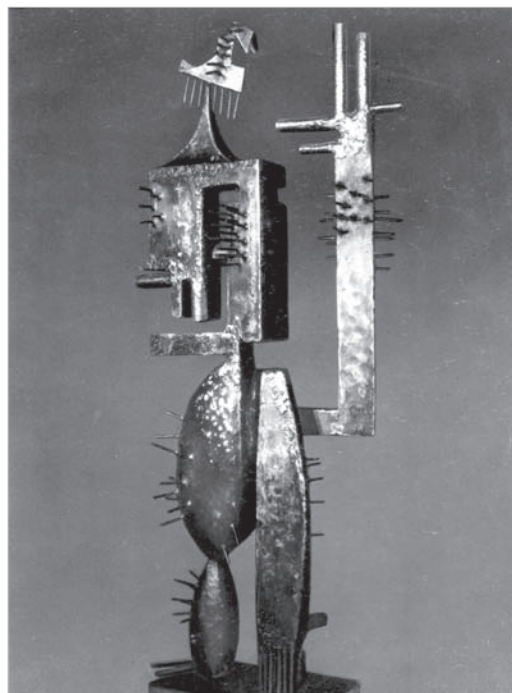


Julio González: *Daphné*, hacia 1936-37.
Imagen actual reproducida de Aguilera Cerní, Vicente, Ref. en nota 133, p. 279

La escasa presencia de Julio González en las revistas se debió, como se ha indicado, a la tardanza con que se dio a conocer con su obra en hierro; también, y como correlato de lo anterior, a la falta de una trayectoria que lo integrara en alguno de los cauces previstos por la crítica para las diversas versiones del arte moderno y, sobre todo, a la profunda novedad que para el género escultórico suponía su obra. Probablemente la crítica careciese aún de los recursos conceptuales con qué catalogarla por lo que

prefirió esperar, y en la espera el clima político usurpó el terreno al arte. En cualquier caso, de quedarnos únicamente con la en términos generales, decepcionante presencia crítica e ilustrada de la obra de Julio González en las revistas de la época, se corre el riesgo de obtener una idea errónea de la presencia real de la obra del escultor en los circuitos artísticos y de su consideración profesional. Para evitarlo, se cerrará esta parte dedicada al escultor catalán, inevitablemente breve ante la escasez de las fuentes en que se basa este estudio, con una semblanza de la intensa actividad expositiva desarrollada por él durante su extraordinaria década de los años 30.

La presencia pública y el interés que despertó su escultura en hierro forjado se pone de manifiesto con la participación del escultor en algunas exposiciones míticas de los años 30 junto a los artistas de mayor renombre y de muy diversas tendencias, pues su obra se puso en relación tanto con el entorno de Cercle et Carré, por la evidencia de herencias poscubistas y el alto grado de abstracción, como del surrealismo; ambivalencia, por otra parte, común en los escultores y que también afectó a Arp, a Giacometti, o a los jóvenes ingleses Moore o Hepworth. En 1934 González participó junto a Arp, Ernst, Giacometti y Miró en la que iba a ser una importante manifestación de la escultura moderna en uno de los centros expositivos más prestigiosos del panorama europeo, la Kunsthau de Zurich. La participación de Julio González en ella, tuvo según alguna versión, un carácter en cierto modo accidental al ser llamado a sustituir las importantes ausencias de Laurens y de Lipchitz cuya participación en el evento estaba prevista hasta pocos días antes de la inauguración pero que finalmente se frustró.¹³⁴ Algo que, en realidad, pondría aún más de relieve la notoriedad



Julio González: *L'homme cactus n° 1*, hacia 1939-40. Imagen actual reproducida de Aguilera Cerni, Vicente, Ref. en nota 133, p. 289

adquirida por González, que contaría ya entre los más destacados escultores modernos. En 1935 y 1936 es invitado respectivamente a dos míticas exposiciones internacionales de arte moderno ya citadas más arriba. En primer lugar, *Thèse-Antithèse-Synthèse* en la Kunsthalle de Lucerna, escogidísimo agrupamiento de artistas modernos entre los que destaca la presencia de la abstracción¹³⁵; Arp, Calder, Giacometti y el propio González representan la escultura. Al año siguiente Dorothy Dudley le invita a participar en la multitudinaria, por la abultada nómina de artistas participantes, *Cubism & Abstract Art* en el Museum of Modern Art de Nueva York, auténtica consagración del parnaso “modernista” casi al completo¹³⁶. Su participación oficial, con la célebre *La Montserrat*, en el Pabellón del Gobierno republicano español en la Exposición Universal de 1937 culmina en cierto modo este reconocimiento. Tampoco fue escasa su actividad expositiva individual con cuatro exposiciones en París durante la década de los 30, la última de las cuales en la muy importante Galerie Pierre el año 1937; cabe recordar que durante ese tiempo Lipchitz expuso individualmente solo en dos ocasiones, al comienzo y final de la década. Desde comienzos de los años 50 con la exposición antológica que en 1952 le dedica el Musée National d'Art Moderne en París, su fama se dispara y en 1956 el MOMA de Nueva York consagra definitivamente una de las obras más originales del arte moderno y, como se destacó más arriba, introduce en el ambiente del arte joven americano una influencia poderosa y fructífera.

134 Así fue según relato de Christian Zervos que en su defensa de Laurens y Lipchitz, agraviados por la organización, disculpa a González por creerlo ignorante del alcance de su acción, pero rompe definitivamente con Arp a quien considera responsable e instigador de estos cambios. En: Christian Zervos: *A propos de l'Exposition de sculpture au "Kunsthau" de Zurich*; *Cahiers d'Art* n° 9-10 1934, pp. 272-273

135 Sobre esta célebre exposición se trató en la parte dedicada a los grupos de la abstracción, Capítulo 3, *La síntesis abstracta*.

136 En la parte indicada se ofrece esta lista completa.

9. III. LA NUEVA GENERACIÓN Y LA SOLUCIÓN ABSTRACTA: APUNTES DOCUMENTALES.

CAPÍTULO 9. La escultura en libertad.

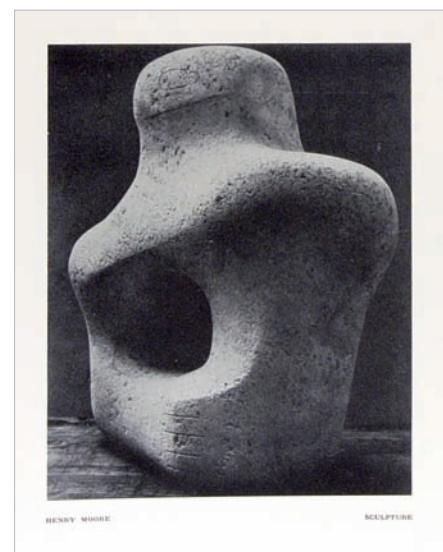
9. III. LA NUEVA GENERACIÓN Y LA SOLUCIÓN ABSTRACTA: APUNTES DOCUMENTALES.

Presencia de la joven escultura.
Hans Arp.
Alberto Giacometti.
Un artículo sobre Alexander Calder.

Presencia de la joven escultura.

Dentro de este capítulo dedicado a monográficos sobre aquellos artistas escultores que, pertenecientes a muy diversas generaciones, supieron adentrarse en nuevos territorios y ampliar los lindes establecidos para el medio escultórico en direcciones sorprendentes, toca el turno a la generación más joven. La posibilidad de confeccionar los estudios individualizados que han ido ocupando esta tercera parte ha dependido siempre de la disponibilidad de información en las revistas de arte y, en su caso, del volumen de tal información. Así, han sido los artículos y reseñas dedicados en la época a tal o cual artista lo que ha determinado finalmente una mayor o menor dedicación a cada uno de ellos. Es cierto, no obstante, que en ocasiones ha sido justamente esa ausencia de dedicación a artistas y obras escultóricas importantes el objeto de atención y se han analizado, al menos, las posibles causas de tal carencia en los medios periódicos o bien en alguno de ellos en particular.

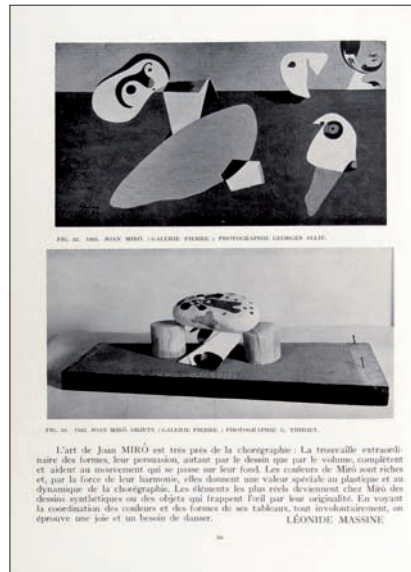
Como hemos podido comprobar, la presencia de la escultura no vinculada a figuraciones más o menos deudoras de la tradición y sus géneros se circunscribe a unos pocos medios avanzados entre los que se encuentran los generalmente muy minoritarios órganos de los diversos grupos artísticos y tan solo unas pocas revistas de arte de amplia difusión. Pero incluso en estos medios, la presencia de corpus escultóricos que no se circunscriben ya ni a paráfrasis clasicistas modernas ni tampoco a continuaciones o reposiciones cubistas, es realmente escasa. Sin llegar a contradecir esta apreciación, hubo no obstante algunos “jóvenes”, por mantener un término agradable a Christian Zervos y a la única revista de gran difusión que les atenderá debidamente, que sí fueron comentados y dados a conocer.



“La pintura surrealista”, Minotaure 1936, Ref. en nota 143. a) 1ª página con Chimère de Brancusi; b) Obra de Henry Moore entre las páginas de imagen.

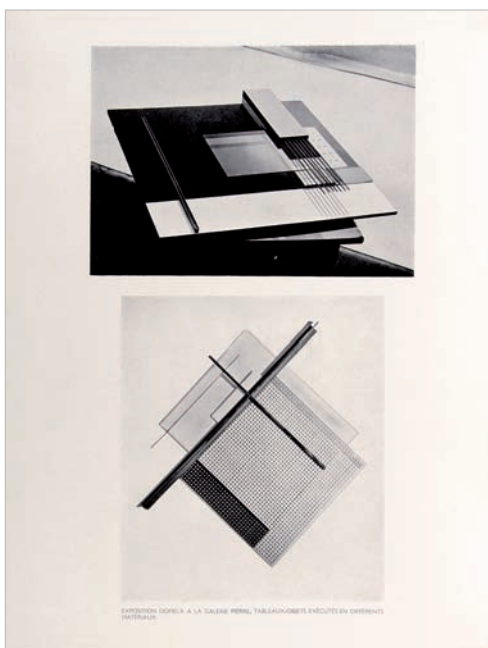


Presencia de objetos y esculturas de Joan Miró en Cahiers d'Art. a) Reseña de exposición en nº 9-10 1931, p. 431; b) Página en: Christian Zervos: La jeune peinture. Joan Miró; nº 1-4 1934, p. 50. Colaboración de Léonide Massine.



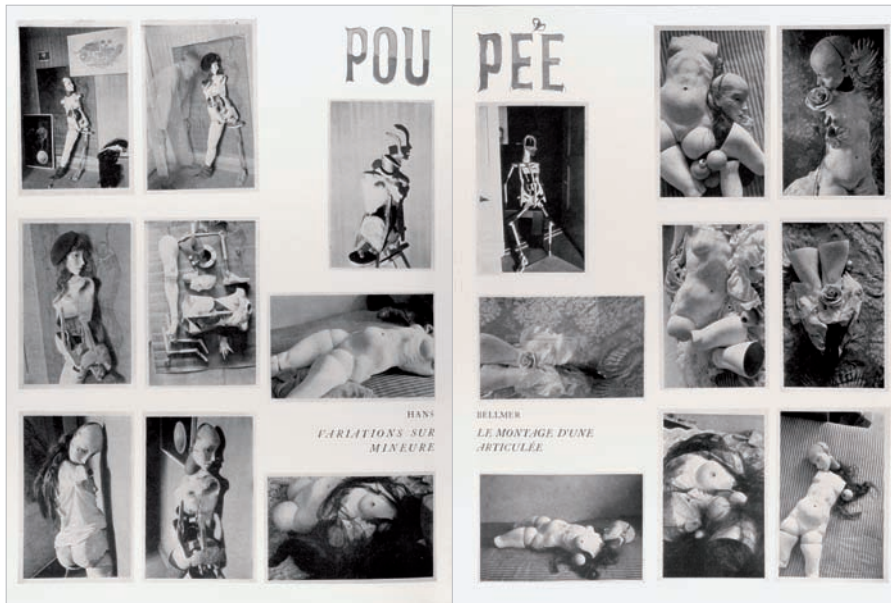
Se trata precisamente de algunos de los artistas escultores que van a determinar en mayor medida el porvenir de la escultura una vez pasada la Segunda guerra mundial y que en realidad dan cumplimiento a sus respectivas obras y las maduran plenamente en la etapa histórica y artística completamente nueva abierta tras su conclusión. Si las obras de los que hemos llamado maestros cubistas, Laurens y Lipchitz, habían culminado precisamente en el período de entreguerras

-sin que esta apreciación quite valor a sus poéticas posteriores- la obra de los artistas a que vamos ahora a referirnos adquiere su máxima relevancia y capacidad de influencia tras la guerra cuando las confluencias entre surrealismo y abstracción de los años 30 encuentran una receptividad extraordinaria y pasan a ocupar el terreno libre dejado tras la auténtica hecatombe sufrida por las figuraciones de entreguerras, hasta convertirse en la nueva escultura monumental y en cierto modo oficial. Los precursores en los años treinta de tal proceso gozaron rápidamente de una notoriedad y aceptación crítica que no ha cedido un ápice hasta la actualidad. Aunque vimos hasta qué punto los dos maestros cubistas citados fueron objeto del interés de las revistas de entreguerras y ocuparon sus páginas, cualquiera puede comprobar hoy el lugar que ocupan en las bibliografías y exposiciones en comparación con el concedido a Giacometti, Calder, Moore, Miró o Ernst escultores, incluso a Arp, etc. Lo cierto es que, por ejemplo, no existe un buen estudio en español sobre Laurens y bien poco sobre Lipchitz, mientras los hay numerosos, muy extensos y ambiciosos sobre los antes citados. Sensibilidad de época, sin duda.



Reseñas de exposiciones en Cahiers d'Art 1934. Exposición de César Domela de Galerie Pierre, nº 5-8 1934, p. 210

De entre los artistas escultores que Christian Zervos y Emile Tériade incluían en sus *Cahiers d'Art* bajo la denominación de *La Joven Pintura* (Tériade) o también *La Nueva Generación* (Zervos), solamente tres fueron objeto en la revista de una consideración plenamente individualizada y de artículos monográficos: Hans Arp, Alberto Giacometti y Alexander Calder. *Cahiers d'Art*, como hemos ido comprobando no fue pródiga en escultura. Miró, uno de los jóvenes tenidos en mayor estima por la revista, apareció solo ocasionalmente en su faceta escultórica. Paalen o Domela integrables por algunas de sus producciones dentro del medio escultórico contaron escasamente con alguna reseña de exposición e imágenes. Henry Moore aparece en un artículo de Herbert Read ya en 1938, junto a Barbara Hepworth y otros artistas representantes del arte contemporáneo inglés. En ese mismo número de 1938, dedicado a monográficos sobre el arte en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, aparece una imagen de Noguchi. Ángel Ferrant o Meret Oppenheim tienen una fugaz presencia en el número de 1936 dedicado al Objeto



Hans Bellmer: Poupeé, Variations sur le montage d'une mineure articulée; Minotaure n° 6 diciembre 1934, pp. 30-31

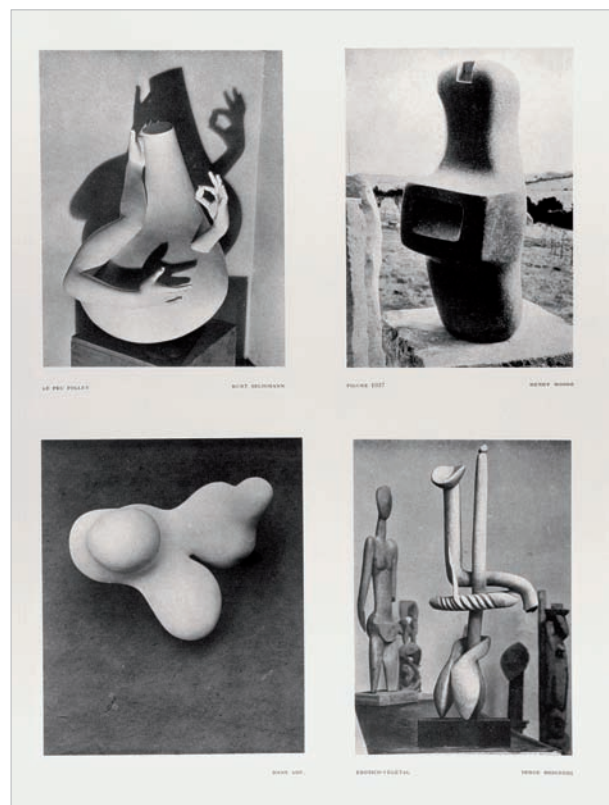
incluye numerosas aportaciones e imágenes de Giacometti, sin duda el escultor del grupo, pero también pueden hallarse en la revista reproducciones de esculturas de Miró y Duchamp además de objetos surrealistas de muchos artistas y escritores, sin embargo, como sabemos, no se trata exactamente de una revista de arte y no hay aporte crítico alguno a la presentación de las imágenes de arte que simplemente están ahí con su breve pie de texto. Aunque *Minotaure* se acerca mucho más a la idea de revista de arte, tampoco nos ofrece a menudo (Picasso es prácticamente la única excepción) una crítica aplicada a artistas y obras concretas. En ella puede encontrarse mayor diversidad de artistas vinculados a la escultura, integrados en las diversas sucesiones de imágenes que solía ofrecer la revista, pero estas numerosas páginas de imagen estaban acompañadas de breves y siempre genéricos textos de sus críticos Tériade o Raynal o incluso carecían de toda disculpa textual. En *Minotaure*, Giacometti es con diferencia el mejor representado de la joven escultura -ya conocemos sobradamente *Dieu-table-cuvette* donde es el escultor joven elegido-. Solo Hans Bellmer que cuenta con una célebre doble página dedicada a sus fotografías de muñecas distorsionadas, destaca junto a la presencia del suizo-italiano, pero sin soporte crítico alguno. Sí hay que destacar entre las imágenes sueltas de las series citadas la presencia de reproducciones Arp y de Moore, también alguna imagen escultórica de Serge Brignoni o Kurt Seligmann.

Para continuar con la lógica establecida para esta investigación corresponde ahora ocuparse -y ya para cerrar este extenso estudio- de los escultores de *La Nueva Generación* con presencia en las revistas de arte de entreguerras. Es decir, tal como se ha visto, de Giacometti, de Hans Arp y si se

surrealista. Poco más puede reseñarse.

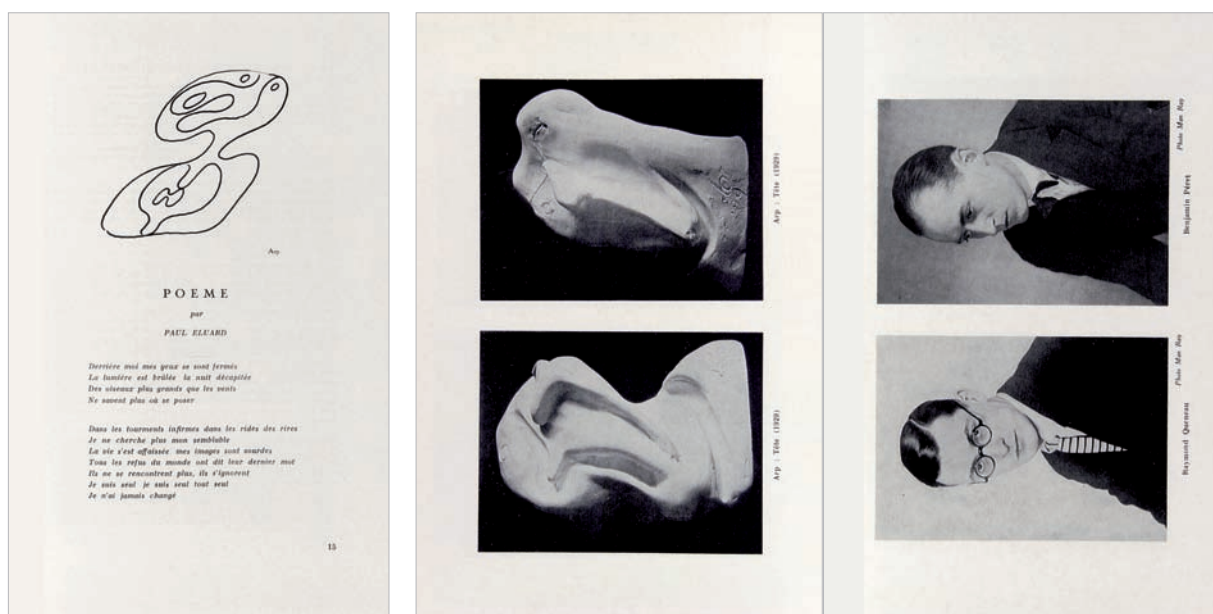
Pero si esto sucedía en *Cahiers d'Art*, en otras publicaciones avanzadas, las que podían ocuparse del tipo de artistas a que ahora se está haciendo referencia, la nómina no cambia mucho. Así, *Documents* se ocupa en sendos artículos monográficos de Arp -aún los relieves- y de Giacometti, de ningún otro escultor del grupo que ahora comentamos.

Le surréalisme ASDLR



Página de la serie de imágenes sin texto de Minotaure n° 11 mayo 1938, p. 57. Diversas esculturas: Seligmann; Moore; Arp; Brignoni.

quiere, pues cuenta con un artículo monográfico en *Cahiers d'Art*, de Calder. También, aunque con un tratamiento de conjunto en el que casi lo más importante será presentar sus imágenes, de Hans Bellmer, de la incipiente presencia en los medios parisinos de Henry Moore o de la escultura de Miró ocasionalmente vista en las revistas, por ejemplo. Pero, como se ve, se trata en todos los casos justamente de unos artistas y a menudo de una documentación, los artículos y textos o imágenes que se les dedicaron, analizados exhaustiva y repetidamente desde los años 50 del siglo pasado hasta la actualidad, a los que poca novedad documental y crítica puede aportar la parte que en este estudio proporcionalmente les correspondería. Así pues, limitaremos aquí la presencia de estos artistas a un trabajo básico y documentalista, a enumerar su presencia en los medios artísticos sobre los que se está trabajando y valorar someramente algunos artículos, evitando análisis en profundidad de los textos y del contexto que los acoge o reconstrucciones de su paso por la época, tal y como ha sido norma hasta aquí. Puede, en cualquier caso, complementarse la presentación básicamente documental de estos artistas que a continuación se expone, con los estudios sobre los medios de los grupos surrealistas y de los grupos de la abstracción consignados en el tercer capítulo del estudio¹³⁷, pues los contextos entonces determinados son justamente los que les corresponden.



Arp en Le surréalisme en 1929, Variétés Hors série. a) Dibujo ilustrando un poema de Eluard; b) Pliego con Tête de 1929 y retratos de Queneau y Pétit

Hans Arp

Comenzamos pues este rápido repaso a la presencia de los escultores citados en las revistas de arte del París de entreguerras con el de más edad, el siempre joven Hans Arp (Estrasburgo 1886 – Locarno 1966). El escultor alsaciano, nacido en 1886, era en realidad mayor que algunos maestros cubistas, mayor por ejemplo que Lipchitz y generacionalmente no estaba tan distante de Picasso. Pero fue siempre tenido, desde sus orígenes Dada, por artista en constante renovación y partícipe de los desarrollos “jóvenes” del arte, algo completamente justificado si se repara en su adhesión o aproximación a los distintos grupos vanguardistas de cada momento: Dada, surrealismo o los de la abstracción; en todos ellos su papel fue muy destacado y su presencia dentro de cada grupo actuó como contrapunto y elemento de complejidad que enriquecía las estrechas miras de los militantes más entusiastas. Con la iniciativa de un joven se manifestó, efectivamente, cuando desde los últimos años de la década de los años 20 comienza a sacar su *bigotes*, *ombligos* o *corbatas* de las superficies que los contenían volcando sus célebres relieves sobre superficies horizontales y poco después, ya entrados en 1930, creando una obra de bulto redondo, fundamental en el desarrollo de la abstracción escultórica de las décadas venideras. Veamos a continuación sin más demora, cuál fue su presencia en las revistas.

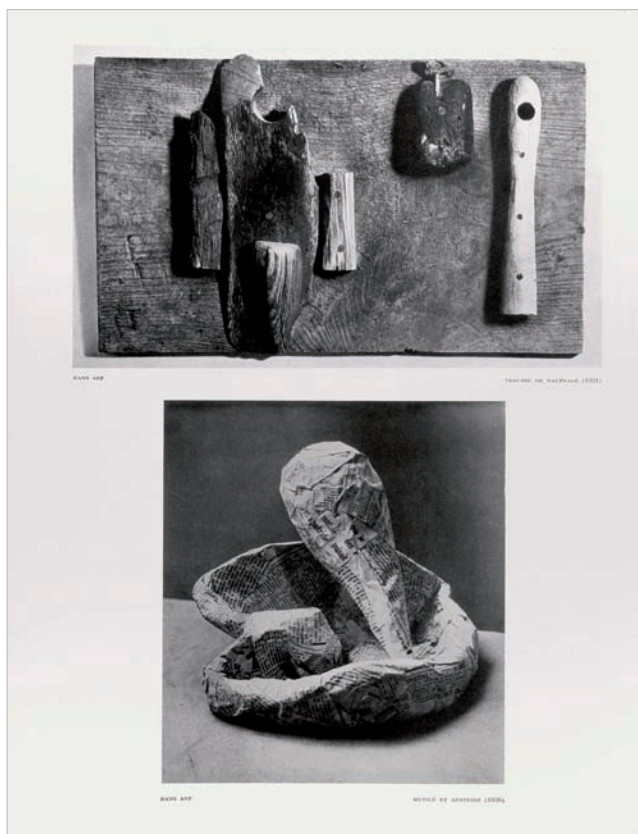
137 Se trata de: Capítulo 3; *Entornos surrealistas* y de Capítulo 3; *La síntesis abstracta*.

La revista *Dada* de Tristan Tzara, tanto en sus ediciones parisinas como en las de Zurich tiene en Arp su ilustrador más asiduo, sus célebres *Tintas chinas* convertidas en xilografías, técnica adecuada a las escasas posibilidades editoriales de las publicaciones Dada, están siempre -en cada uno de sus fascículos- presentes, ocupando páginas completas y alguna portada¹³⁸. No deja de ser interesante constatar hasta qué punto estos dibujos tempranos y muy anteriores al interés definitivamente escultórico del Arp de los años 30, preconizan la tensa inconcreción y en cierto modo la aleatoriedad formal características de su escultura de bulto redondo.

Las revistas del surrealismo heredan por así decir a Arp como heredaron la mayor parte de las personas y desarrollos del Dada parisino. Aunque con mucha menor asiduidad que en *Dada*, Arp está presente con algún texto e imagen en *La Révolution surréaliste* desde su número 6 de marzo de 1926 fascículo en el que ilustra con un gran dibujo xilográfico titulado *Un homme* el texto de Pierre Unik “*Vive la Mariée!*”¹³⁹ En el siguiente número de la publicación bretoniana Arp colabora doblemente con un texto surrealista y con la presencia, en esta ocasión fotográfica, de un relieve en madera bien característico de ese momento creativo: *Nature morte: Paolo et Francesca*¹⁴⁰ En los tres últimos números de la publicación participa con sendas ilustraciones de carácter dibujístico. Como ya conocemos, el largo interregno entre el número 11 de marzo de 1928 y el 12 y último de diciembre de 1929 de *La Révolution surréaliste*, fue cubierto por el mítico número fuera de la serie de *Variétés* “*Le surréalisme en 1929*”. Arp, demostrando estar completamente implicado en el grupo, ilustra muy al modo de sus colaboraciones en *Dada*, varios poemas y textos con sus dibujos; en esta ocasión son de carácter lineal, algo así como los contornos de la *Tintas chinas* de comienzos de la década.

Pero la colaboración y presencia que reviste mayor interés la constituye una página de imagen que se intercala entre otras dedicadas a retratos fotográficos de distintos componentes del surrealismo, Arp, manteniendo una maquetación para su página similar a la aplicada en aquellas, aporta dos fotografías tituladas *Tête* (1929) que parecen aludir a los bustos reales de sus colegas¹⁴¹. Se trata de piezas importantes por anunciar ya el interés por el bulto redondo y la superación del relieve que marcará su obra de los años 30.

Mucho menor será su presencia en la siguiente empresa editorial del grupo de Breton. En *Le surréalisme ASDLR*, Arp, que parecía estar destinado a ocupar la plaza siempre vacante de escultor del grupo, coincide con la deslumbrante irrupción de Giacometti que ocupará con sus esculturas varias páginas entre las dedicadas por la revista a imagen. El ya entrado en años artista no tiene inconveniente en asumir el papel experimental que siempre tuvo en las revistas y en su única colaboración



“La pintura surrealista”, Minotaure 1936, Ref. en nota 143. Página dedicada a Arp con *Trousse de naufragé*, 1921 y *Mutilé et apatride*, 1936

138 En la parte dedicada a Dada de T. Tzara se reproducen algunas páginas donde los dibujos de Arp están presentes. Capítulo 3; *Entornos surrealistas; Dada y surrealismo en París*.

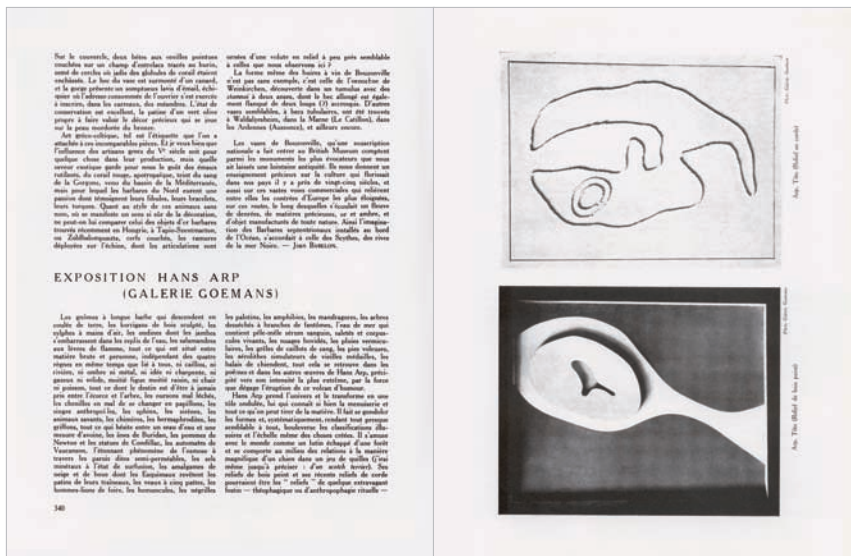
139 Pierre Unik: *Vive la Mariée!*; *La Révolution surréaliste* nº 6 marzo 1926

140 Arp: en Textes surréalistes; *La Révolution surréaliste* nº 7 junio 1926, p. 23. El relieve citado aparece en la p. 26, sin vínculo específico con el texto, entre las columnas de Benjamín Péret: *La dernière nuit du condamné à mort*.

141 *Le surréalisme en 1929*; *Variétés* nº hors série, junio 1929, sin paginar: 1ª serie de páginas de imagen entre p. 14 y 15

con esta cabecera, ya en su último número de 1933, propone un página titulada “*L’air est une racine*” en la que dibujos como los descritos en el *Le surréalisme en 1929* se mezclan con textos poéticos del propio artista que aluden a su nueva pasión por la piedra, las materias y los llenos volumétricos: “*las piedras están llenas de entrañas. bravo. bravo. las piedras están llenas de aire. las piedras son ramas de agua.*”¹⁴²

En cuanto a las grandes revistas, grandes por sus posibilidades editoriales y su difusión, comprometidas con el arte moderno y de vanguardia, Arp es simplemente tratado como uno de los grandes artistas de la historia reciente del arte, con el interés añadido de que se trata de un artista siempre actualizado, que siempre sorprende con nuevas trayectorias. *Minotaure* se ocupa de producciones muy diversas del artista en cuatro ocasiones distintas. Desde la presencia, ya retrospectiva, de una Tinta china de 1920 (nº 6, p. 12) hasta los *Papiers déchirés* (papeles rasgados), un tipo de trabajo comenzado hacia 1932, que ocupan una página completa del nº 11 de la revista en donde se reproducen cuatro obras denominadas *Papier déchiré et interprété*.¹⁴³ En cuanto a obras más propiamente escultóricas, Tériade le dedica una de las páginas de imagen de su “*La pintura surrealista*”, como ya se ha indicado, un breve texto genérico que no concreta su aporte crítico en artistas determinados. El artículo presenta dos imágenes de escultura de Arp muy distantes en el tiempo: *Troussé de naufragé*. 1921, un relieve dadaísta hecho con pequeños fragmentos de maderas desgastadas, y *Mutilé et apatride*, 1936, una escultura muy volumétrica, en línea con sus piezas en materiales definitivos de ese momento pero construida con papel de periódico.¹⁴⁴ La escultura volumétrica y abstracta característica ya de su autor por aquellos años, la obra a que en realidad alude esa pieza en papel de periódico, *Mutilé et apatride*, que por alguna razón Tériade consideró más adecuada al asunto que se proponía, al arte surrealista, que sus modelos en piedra o bronce, solo aparecerá en la lujosa *Minotaure* muy brevemente con una imagen sin titular situada entre la larga sucesión de páginas con reproducciones de obra artística y fotografía del nº 10 de la revista.¹⁴⁵



Arp en Documents. 1929 Reseña de Leiris, Ref. en nota 145: pliego con comienzo del texto y página de imagen.

La presencia de Arp en *Documents*, el proyecto de Bataille que supo aglutinar a la disidencia surrealista, es, en definitiva, de mucho mayor calado crítico que las anteriores participaciones en los medios del surrealismo militante, medios, como ya se vio, reacios al análisis crítico de las producciones artísticas que presentaban. Nada menos que Michel Leiris y Carl Einstein le dedicarán desde *Documents* textos debidamente

ilustrados. Leiris reseña la exposición de Arp en la Galerie Goemans (1929) con un texto relativamente amplio en el que destaca la capacidad del artista para mantener en sus relieves de madera o de cuerda, el tipo de obra presente en la exposición que está comentando, la naturalmente confusa indiferenciación del mundo; también su libertad imaginativa e irrefrenable sentido del humor. En contra-página dos reproducciones, *Tête*, relieve en madera pintada, y *Tête*, relieve en cuerda, ambas de 1929, ocupan por completo la página.¹⁴⁶

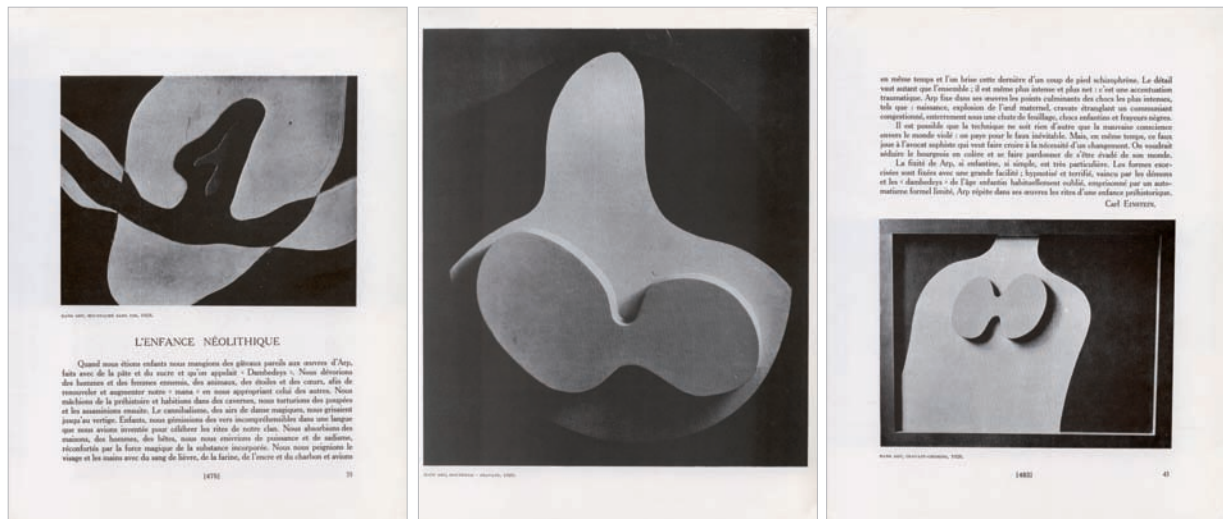
142 Arp: *L’air est une racine*; *Le surréalisme ASDLR* nº 6 mayo 1933, p. 33

143 Arp; *Minotaure* nº 11 mayo 1938, p. 57

144 Emile Tériade: *La peinture surréaliste*; *Minotaure* nº 8 junio 1936, p. 8

145 Páginas de imagen sin texto alguno; *Minotaure* nº 10 invierno 1937, p. 33

146 Michel Leiris: *Exposition Hans Arp (Galerie Goemans)*; *Documents* nº 6 1929, pp. 340-341, 2 ilust.



Arp en Documents 1930, artículo de Einstein, Ref. en nota 146. a) Primera página con el inicio del texto y *Moustache sans fin*, 1926; b) Página de imagen con *Bouteille-cravate*, 1929; c) Final del texto con *Cravate-chemise*, 1928

En cuanto a la aportación de Carl Einstein, se trata de un artículo monográfico cuyo gran desarrollo en texto e imagen así como su ambición y contenido crítico, lo convierten en uno de los monográficos más destacables entre los dedicados a Arp durante el período. En lo que a este estudio sobre escultura se refiere, mantiene, no obstante, una limitación: las obras de que parte la aproximación así como las reproducidas a lo largo del artículo, son exclusivamente relieves, bien en madera pintada, bien en cuerda, es decir, en el caso de Arp, dibujos realzados; no podemos conocer, pues no existe tal documento, la opinión de Einstein sobre las esculturas que muy poco después ocuparán principalmente al artista y por las cuales suele situársele entre los escultores. Ya el título, *“La infancia neolítica”*, da una idea de la aproximación crítica efectuada, tan grata al etnógrafo-historiador-crítico-pensador-etc., Einstein. El intelectual alemán comparte experiencias y tradiciones infantiles con el artista y habla de los “dambedeys” pastelillos con formas de hombres, animales, estrellas...: *“Cuando éramos niños comíamos pastas parecidas a las obras de Arp, (...)”* el crítico inicia así una argumentación que, comenzando por lo que tal práctica tendría de ritual “caníbal”, culmina con un Arp que ha sabido comprender y conservar aquel atrevimiento atávico y la audacia infantil: *“La fijeza de Arp, tan infantil, tan simple, y tan peculiar. Las formas exorcizadas quedan fijadas con gran facilidad; hipnotizado y terrorificado, vencido por los demonios y los ‘dambedeys’ de la edad infantil habitualmente olvidada, aprisionado por un automatismo formal limitado, Arp repite en sus obras los ritos de una infancia prehistórica.”*¹⁴⁷

Cahiers d'Art conocía desde su misma fundación el arte de Arp, Robert Desnos se lo había presentado ya en 1926 con su artículo *“Surrealismo”*¹⁴⁸, pero es desde 1929, en cuyo número 8-9 la revista ofrece una reseña bien ilustrada de la misma exposición en Galerie Goemans comentada por Leiris para *Documents*, cuando se inicia una estrecha colaboración que lleva a Tériade a incluirlo en su serie de artículos *“Documentario sobre la joven pintura”* concretamente en la última entrega (1930)¹⁴⁹, y a Christian Zervos a considerarlo maestro de la abstracción *“Sobre el arte abstracto”* (1931) o a integrarlo en *“La Nueva generación”* (1931). Tras esta completa aceptación por parte de los dirigentes de la revista, *Cahiers d'Art* aportará a menudo noticias e imágenes del artista, asistiendo en primera línea a su deriva hacia la escultura. Sin embargo, aunque son muchos los artículos que durante aquellos primeros años 30 aducen por razones críticas o históricas el nombre y la obra de Arp, no se le llega a dedicar ningún artículo monográfico. Y cuando por la madurez e interés despertado por su nueva obra escultórica volumétrica, muy admirada por Zervos, podría pensarse en la necesidad e inminencia de tal monográfico (Giacometti tuvo el suyo en 1932)

147 Carl Einstein: *L'enfance néolithique*; *Documents* nº 8 1930, pp. 475-483, 9 ilustr.

148 Robert Desnos: *Surrealisme*; *Cahiers d'Art*, nº 8 1926, pp. 210-213. Este artículo fue ya comentado en Capítulo 3; *Entornos surrealistas*. Arp aparece en él con comentario de Desnos y una ilustración.

149 E. Tériade: *Documentaire sur la jeune peinture (IV)*; *Cahiers d'Art* nº 2 1930, pp. 69-84, 8 ilustr.

un sonado desencuentro entre el artista y el director de la revista a cuenta de la organización de una exposición en Zurich (se dio brevemente cuenta de esto en la parte dedicada a Julio González), les aleja, desapareciendo el artista de los *Cahiers d'Art* desde finales de 1934 hasta 1947.

Tras esta visión de conjunto de la presencia de Arp en *Cahiers d'Art*, vamos a detenernos en algunos momentos destacados de la misma. En primer lugar su texto sobre arte abstracto que va acompañado por una gran reproducción de *Main, fruits*, 1931, una obra importante que marca como pocas el primer momento en que los relieves pasan, como ya indicábamos, a ocupar el espacio mediante la simple operación de disponer sus formas sobre superficies horizontales. Pero conviene situar brevemente el contexto. Arp tuvo el raro privilegio de poder mantenerse sin ser cuestionado, pues su prestigio era alto en los dos campos, con un pie en el surrealismo y sus medios y otro en los grupos de abstracción. Hacia 1927 o 1928 entra en contacto con Paul Dermée y traba amistad con Michel Seuphor sin por ello mermar su intensa actividad dentro del grupo surrealista. En 1929 se suma al grupo Cercle et Carré al mismo tiempo que en *Le surréalisme en 1929* de Variétés mantenía una destacada participación. Tras la aventura de Cercle et Carré se integra, como casi todos los demás, en Abstraction Création hasta que abandona la asociación en 1934, el mismo año en que se enemista con Zervos. En resumen, Arp es probablemente quien más puentes tendió a favor de un encuentro entre surrealismo y abstracción que en definitiva acabará caracterizando el arte avanzado de los años treinta.



Arp en Cahiers d'Art 1931: Sobre el arte abstracto, Ref. en nota 149. Página segunda del artículo con parte del texto y *Main Fruits*, 1931

y feo. Creo que si pudiera procrearía a niños en forma de jarrones provistos de ombligos. La razón separó al hombre de la naturaleza. / Me gusta la naturaleza, pero no sus sucedáneos. El arte ilusionista es un sucedáneo de la naturaleza. Bajo diversos puntos de vista, sin embargo, estoy obligado a contarme entre los hombres feos a quienes su razón hace creer que son superiores a la naturaleza. De buena gana engendraría a niños en forma de jarrón con ombligo.”¹⁵⁰

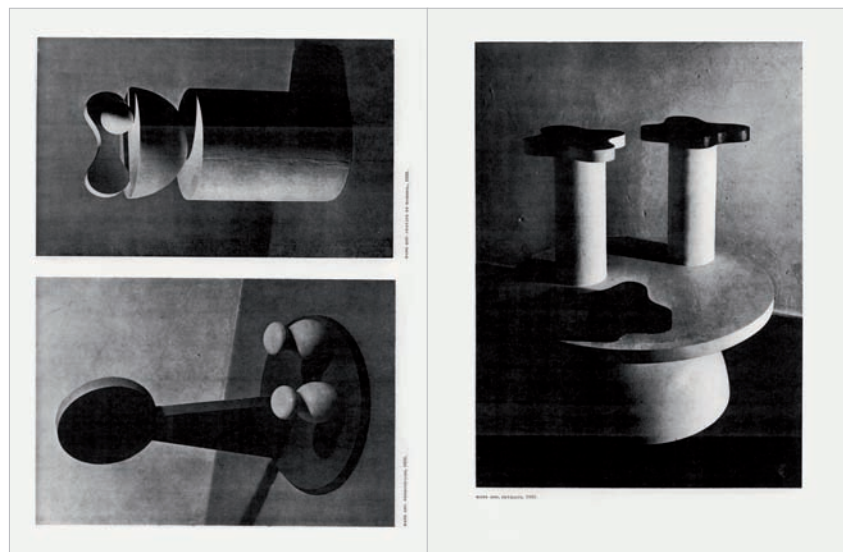
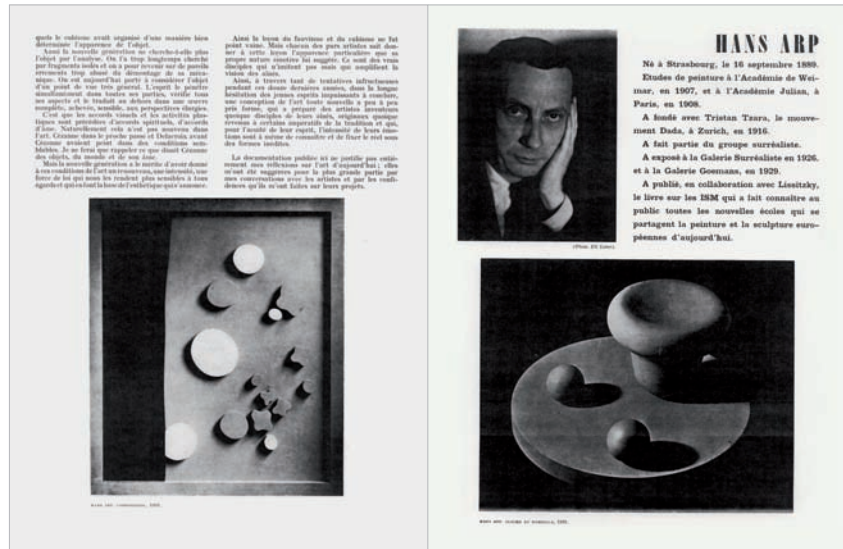
El mismo año en que este texto de Arp era publicado en la revista -en el número siguiente-, Christian Zervos dedica una parte importante de su dossier “*La nueva generación*”¹⁵¹ a su obra más reciente, una obra que sin duda puede asimilarse ya al medio escultórico. Son nada menos que cuatro páginas de imagen

Vale la pena, por lo tanto, conocer su idea no racionalista de lo abstracto transcribiendo un amplio extracto de su artículo sobre el arte abstracto publicado en *Cahiers d'Art*: “El hombre llama abstracto a lo que es concreto. Es igualmente admirable, porque ordinariamente confunde el delante y el detrás sirviéndose de su nariz, de su boca y de sus orejas, es decir de seis de sus ocho aberturas. Comprendo que se llame abstracto un cuadro cubista porque hay partes que han sido sustraídas del objeto que sirvió de modelo a este cuadro. Pero encuentro que un cuadro o una escultura que no tuvieron ningún objeto por modelo, son tan concretos y sensuales como una hoja o una piedra. / El arte es un fruto que crece en el hombre, como un fruto sobre una planta o el niño en el pecho de su madre. Pero mientras que el fruto de la planta toma formas autónomas y jamás se parece a un aerostato o a un presidente en revestido, el fruto artificial del hombre da prueba la mayoría de las veces de una semejanza ridícula con aspecto de otra cosa. La razón le sugiere al hombre que está por encima de la naturaleza, que es la medida de todas las cosas. Así el hombre piensa poder engendrar contra las leyes de la naturaleza mientras que crea monstruos. A la razón debe el hombre ser un personaje trágico

150 Hans Arp: *A propos d'art abstrait*; *Cahiers d'Art* n° 7-8 1931, pp. 357-358, 1 ilustr. p. 358

151 Christian Zervos: *La nouvelle génération*; *Cahiers d'Art* n° 9-10 1931; H. Arp en: pp. 402-405, 6 ilustr.

dedicadas íntegramente, salvo un retrato del artista por Eli Lotar, a los objetos de siempre: ombligos, hojas corbatas, etc., pero dispuestos ahora sobre superficies horizontales y sólidos geométricos. Obras de larga influencia sobre los jóvenes ingleses Moore o Herpworth. Hay tras esta brillante presentación del nuevo ímpetu escultórico de Arp otro momento especialmente memorable, ya en 1933, cuando en una página de la revista se muestra con una asombrada y apresurada nota a pie de foto, la nueva escultura de superficies llenas con la que Arp halla su madurez artística o, cuando menos, escultórica. Dos bellas imágenes sin titular muestran *Tête avec quelques objets*, que Herbert Read fecha en 1930¹⁵² pero que *Cahiers d'Art* da en un avanzado 1933, como auténtica y urgente primicia: “Publicamos aquí una escultura de Arp que muestra la nueva orientación del artista desde el último verano. Es el punto de partida lleno de promesas de la nueva fase de la obra de Arp que atañe exclusivamente a la escultura, o mejor a la poesía-escultura. Absolutamente nueva de espíritu la obra actual de Arp nos descubre que aún es posible encontrar el sistema perdido de la medida, la sensualidad, las ricas relaciones de un objeto, todos los valores de acompañamiento que solo la gran escultura puede alcanzar.”¹⁵³ El asombro de Zervos, pues por estilo y contenido parece sin duda ser el responsable del texto, ante la nueva obra que se le revela, suple ampliamente a un artículo completo.



Arp en *Cahiers d'Art* 1931. Páginas correspondientes a Hans Arp en “La nueva generación”, Ref. en nota 150. a) P. izq. fin del texto de Zervos y *Composition*, 1931; p. decha. retrato por Lotar y *Cloche et nombrils*, 1931; b) P. izq. *Personnages*, 1931 y *Cravate et nombril*, 1931; p. decha. *Feuilles*, 1931

Queda aún otra importante aparición de Arp en los *Cahiers d'Art* antes de su inminente ruptura con Zervos. “Los cuatro nombres: Arp, Hélion, Thika, Teaubert-Arp” es una amplia y muy ilustrada reseña de una exposición conjunta de estos artistas de la abstracción en la Galerie des Cahiers d'Art. El artículo está encabezado por una gran imagen de *Concretion humaine*, 1934, obra en la que esa nueva vía emprendida hacia “la gran escultura” se manifiesta con plena madurez. Jan Brzekowski, buen representante de nuevo estilo de la joven crítica de los años 30, sitúa en su texto a Arp entre los artistas que han “contribuido poderosamente a la evolución del arte en el curso de estos últimos años” y tras revisar su peculiar paso por el surrealismo, siempre prevenido, dice, contra la tentación literaria, se centra en la nueva obra escultórica que se muestra en la galería de la revista: “La obra de Arp está, sin embargo, lejos de este enredamiento, de

152 Herbert Read: **Arp**; Thames and Hudson, Londres 1968, p. 86

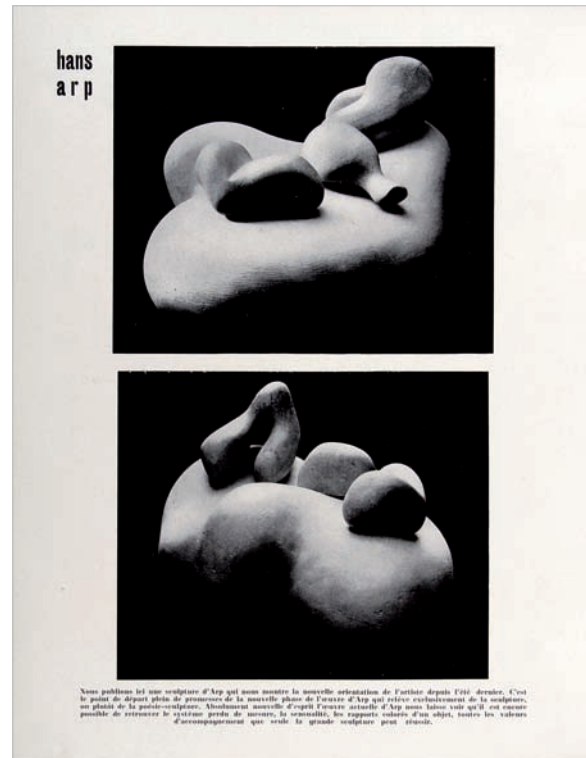
153 Sin firma (Christian Zervos): *Hans Arp*; **Cahiers d'Art** n° 5-6 1933, p. 236, 2 ilustr.

esta irrealidad que caracteriza al surrealismo pictórico. Las esculturas de Arp están, por otra parte, bastante lejos de lo que se denomina habitualmente arte abstracto. Al eliminar el objeto de sus esculturas, no ha caído en el geometrismo cubista o neoplasticista. Arp ha inventado la escultura a-geométrica. El mundo de estas formas de líneas seductoras aunque tan alejadas de la belleza oficial, esos recuerdos pictóricos, que Arp gusta llamar bigotes, ombligos, pájaros o tenedores, es una liberación del alma abocada en lo absoluto. Arp, tocado con un casco metafísico, pero despojado del bagaje detestable del sublime, se vincula a la realidad de ese mundo de bigotes y ombligos, establece nuevas comunicaciones con Marte. / Los yesos de Hans Arp penetran en el mundo blanco, blanco-de-nieve, como los sueños vírgenes nocturnamente agitados entre las sábanas. Su belleza blanca es sensual como la mujer, y tan real que deviene casi tangible. Los yesos de Arp constituyen el comienzo de un nuevo período en la evolución de este artista y tal vez de la escultura actual.”¹⁵⁴

Poco más que añadir a esta percepción compartida con Zervos de que se hallaban ante una obra plenamente escultórica y llena de promesas no solo para su artífice, sino para la escultura venidera en general. Al margen de las ya comentadas de *Minotaure*, no ha podido ser constatada ninguna otra presencia de Hans Arp en las cabeceras manejadas en esta investigación.

Alberto Giacometti

El artista, este sí realmente joven, que va a interesar al mundo artístico más avanzado -tanto a las revistas de los surrealistas o de la abstracción como a *Cahiers d'Art* o *Documents*- como representante de una inesperada renovación del medio escultórico fue Alberto Giacometti (Borgonovo, Suiza 1901 – Coira, Suiza 1966). Lo más específico de la rápida aceptación y del extraordinario apoyo con que contó Giacometti desde el mismo momento en que su obra comenzó a ser valorada es sin duda el hecho de tratarse de un escultor que hacía gala de su profesión y se movía en los parámetros más específicos de su medio artístico. Una obra indefectiblemente escultórica absolutamente nueva y ajena a cualquier referencia procedente de la tradición de la escultura reciente, como no fuera



Arp en *Cahiers d'Art* 1933. Página suelta con imágenes de *Tête avec quelques objets*, y texto atribuible a Zervos. Ref. en nota 152



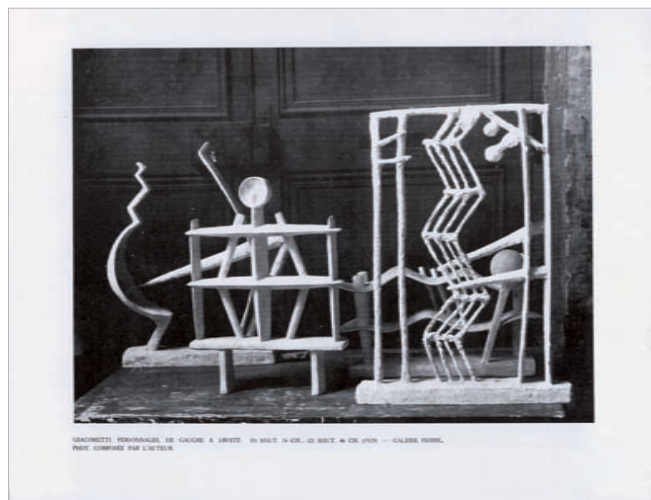
Giacometti: *Boule suspendue*, 1931. Página de imagen de *Le surréalisme ASDLR* 1931, Ref. en nota 166.

154 Jan Brzekowski: *Les quatre noms: Arp, Hélion, Thika, Taeuber-Arp*; *Cahiers d'Art* n° 5-8 1934, pp. 197-200, 1 ilust. de Arp.

un rápidamente superado interés por algunos desarrollos cubistas muy mediatizados en cualquier caso por el predominio primitivista que guió sus primeras obras relevantes y personales. Una obra ajena igualmente a las renovaciones pictóricas que habían intervenido hasta ese momento de manera decisiva en el desarrollo moderno de la escultura. De repente un primitivismo ajeno a lecturas en clave estética y meramente formalista de sus fuentes arcaicas y etnográficas, unas esculturas que también tenían vocación de objetos logrando así estar en el mundo con una reforzada e intranquilizante carga de materialismo. Adiós al idealismo de los clasicismos modernos, adiós al idealismo del cubismo. Los surrealistas en primer lugar, pero de inmediato los de Bataille o la crítica de arte de los *Cahiers* se sorprenden ante esta nueva potencialidad de un medio artístico que desde su renovación cubista no había manifestado otras posibilidades, un medio que parecía más incapaz que nunca para experimentar las vías estéticas que literatos y pintores ya estaban recorriendo.

Resulta llamativo el enorme interés de Breton y los suyos por la obra primera de Giacometti, diríase que tal interés manifiesta una suerte de añoranza por la escultura. En realidad, para las fechas en que la *Boule suspendue*, 1931 pasa a ocupar un lugar ejemplar entre los objetos surrealistas y despierta una especie de fiebre en grupo, que se entrega al automatismo del objeto o a la manipulación de su sentido ya para toda la década de los años 30, los meditados Ready-made duchampianos, con sus diferentes grados de asistencia, formaban ya y desde siempre, desde los inicios Dada, parte del imaginario surrealista. Duchamp era para ellos una suerte de gurú intangible que mantenía en ese sentido un status solo compartido por Picasso. ¿Por qué entonces de nuevo las formas escultóricas?, ¿por qué de nuevo los desprestigiados yesos de escultor en que en definitiva ofrecía Giacometti su obra? Se puede, incluso conviene, dejar en suspenso estos interrogantes. Lo importante para este estudio es constatar la unanimidad crítica concitada acerca de estas esculturas y señalar, sin ánimo de profundizar en los procesos de influencia, que la escultura no figurativa y no geométrica que arranca con los años 30 tiene en esas obras y en su revolucionario sentido horizontal -física y psicológicamente- de la escultura, una referencia inequívoca. Véanse, por poner un ejemplo muy literal, obras del primer Moore y muy especialmente de Barbara Hepworth, presentes en París buena parte de la década.

No es, sin embargo, el grupo surrealista quien en primer lugar repara en el quehacer del escultor suizo, en realidad hasta la revelación de la *Boule suspendue* y otras esculturas que rápidamente se asociaron a la idea de objeto surrealista, Giacometti no tiene presencia alguna en sus medios. Ninguna noticia suya en *La Révolution surréaliste*, ninguna en los dos primeros números, correspondientes ambos a 1930, de *Le surréalisme ASDLR*. Solo en su tercera entrega, que ve la luz junto al número cuatro en diciembre de 1931, Giacometti es presentado, aunque ciertamente ya con todos los honores. Mucho antes, en septiembre de 1929, Michel Leiris, como sabemos colaborador habitual en *La Révolution surréaliste*, y en ese momento uno de los tres pies, junto a Bataille y Einstein, de *Documents*, presenta el primer artículo monográfico consagrado por las revistas a Giacometti; curiosamente el mismo número 4 de la revista que lo contiene aporta otro artículo sobre escultura íntimamente relacionada con la obra del joven escultor ahora presentada: “*Esculturas arcaicas de las Cícladas*.” Efectivamente, las imágenes que ilustran el texto de Leiris proporcionadas por la importante Galerie Pierre, que en ese momento comienza a encargarse de la obra de Giacometti y al año siguiente se publicita en las revistas anunciando en grandes



Giacometti en Documents 1929. El artículo de Leiris, Ref. en nota 155. Última página del artículo, composición de obras -*Personnages*- por el propio artista (*Apollon; Femme couchée qui rêve; Trois personnages dehors; Homme et femme.*). Fotógrafo desconocido.

tipos que “*Vende obras de Picasso, Braque, Miró, Giacometti*”¹⁵⁵, reflejan hasta qué punto esta referencia arcaica había sido asumida en las piezas presentadas. Piezas que aparecen en las imágenes formando grupos con la curiosa explicación a pie de foto: “*Fotografía compuesta por el autor*” y que son hoy, cosa rara tratándose de Giacometti, relativamente poco conocidas. Leiris deja claro desde el comienzo de su texto por qué le interesa esta escultura: “*Apenas si se encuentran, entre las obras de arte, algunos objetos (cuadros o esculturas) capaces de responder, más o menos, a las exigencias de este verdadero fetichismo, es decir, al amor, realmente enamorado, de nosotros mismos, proyectado de dentro hacia afuera y revestido de un caparazón sólido que lo mantiene aprisionado entre los límites de una cosa precisa y lo sitúa, como un mueble que podemos usar, en la sala vasta y extraña que se llama espacio. / En la mayor parte de los casos estos objetos, salidos sin embargo de manos humanas, nos resultan más lejanos aún que las producciones naturales, de las cuales no son sino el reflejo servil y muy debilitado, la sombra sin personalidad y paródica, incapaz de procurarnos un polo que oponer al polo interno de nuestro amor. / (...) / Actualmente, son pocos los artistas cuya obra escapa de este atroz*

hastío. En el pasado menos aún. Pero entre los raros contemporáneos a los que un especial privilegio exceptúa de esta regla, puede citarse a Giacometti.”¹⁵⁶ La idea de objeto cargado de empatía, útil como es útil el fetiche, activo como es activo el amor, con que caracteriza Leiris lo extraordinario de las obras del escultor frente a los objetos inanes que por lo general ofrece el mundo del arte, contiene en sí misma toda la novedad del punto de vista crítico que irá precisando *Documents*, en primer lugar la disoluta, en lo que hace a la estética, idea de un arte tangible, un arte que debe poder servir y ser usado, lo que Denis Hollier llama parafraseando a Karl Marx, su valor de uso frente al mero valor de cambio que ocupa por lo general al arte basado en las aspiraciones del idealismo estético y formalista.¹⁵⁷



Giacometti en *Documents* 1929. El artículo de Leiris, Ref. en nota 155. a, b) 1ª Página del texto y de imagen: *Tête qui regarde*, 1923; c) Pliego con composiciones de obras efectuadas por el artista, a la decha. curiosa superposición de clichés, *Femme couchée*, 1928

El mismo año 1929 en que Michel Leiris

155 Así reza una página publicitaria aparecida en el nº 2 de *Le surréalisme ASDLR*, lo que da fe de la rapidísima ascensión del escultor en el ambiente artístico parisino.

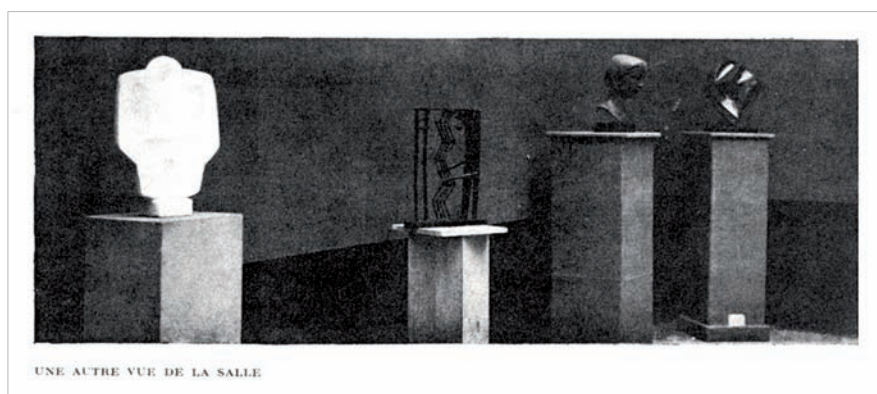
156 Michel Leiris: *Alberto Giacometti*; *Documents* nº 4 septiembre 1929, pp. 209-214, 4 ilustr.

157 Denis Hollier: *La valeur d'usage de l'impossible*, Introducción a la *Reimpresión de Documents*; Jean-Michel Place, París 1991, p. IX

descubría a uno de los escasos artistas -¿al único escultor?- que no le aburría, Emile Tériade elige algunas de las obras que pudieron verse en su artículo, para la ya comentada “Exposición Internacional de Escultura” en Galerie Georges Bernheim. Se trata de la exposición que, como sabemos, motivó el artículo más ambicioso entre los dedicados personalmente por Christian Zervos en su *Cahiers d'Art* a la escultura: “*Notas sobre la escultura contemporánea*”. Tal vez se recuerde, pues fue ya consignado en algunas ocasiones¹⁵⁸, que en su texto Zervos establece una serie de comparaciones entre escultura arcaica y etnográfica, y escultura contemporánea para concluir que esta última está debilitada por su exceso de “cultura” y debe mirarse el espejo de intensidad y decisión ofrecido por aquellas lejanas producciones. En cualquier caso y aunque sin llegar a lograrlo, solo tres escultores jóvenes se hallarían, según el crítico, en una vía capaz de elevarles a tales cotas, “*Me refiero aquí sólo a los escultores que realmente procuran alcanzar la escultura verdadera*”: Laurens, Lipchitz y Giacometti. La valoración del recién llegado Giacometti no puede, una vez más, ser más alta, por mucho que, como a sus dos veteranos colegas, Zervos le reserve algunas críticas severas: “*Una placa cicládica parece servirse de simples indicaciones. Pero en ella se realizan todas las condiciones de la plástica. Incluso si una de esas indicaciones desapareciera, esa obra no perdería nada de su grandeza porque cada fragmento está lleno, hasta crujir, de plástica. Mientras que si se suprime una parte cualquiera a la obra expuesta de Giacometti, apreciaríamos que esta se desorganiza, de hecho, que su unidad reposa principalmente en la apariencia más que en las calidades intrínsecas de la plástica. / (...) / Si para Giacometti se trata, estoy persuadido de ello, de vencer las apariencias, convendría que no se sintiese en la obligación de suprimir, al tiempo que los vanos accidentes, todo aquello que constituye la sustancia misma de la escultura. / El que en épocas pasadas se estuviera confinado a imprimir la emoción sobre la materia mediante vagas indicaciones, se explica por la inexperiencia plástica a la que el tiempo ha dado una apariencia adorable. Pero si se buscan voluntariamente estas inexperiencias, me temo que se corre el peligro de caer en la banalidad de un impresionismo de segunda mano.*”¹⁵⁹

Zervos, que en este texto manifiesta ciertas limitaciones derivadas de su visión crítica especialmente basada en los valores de forma aportados por la obra, parece, no obstante, percibir la osadía del joven escultor al querer emular sin tapujos ni disimulo la por ambos admirada escultura de los

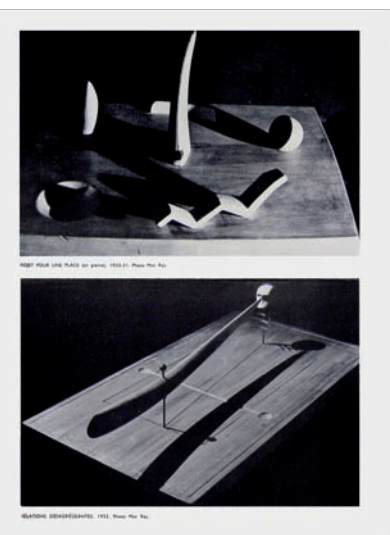
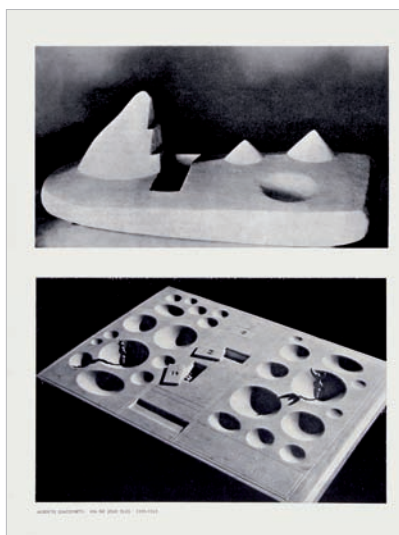
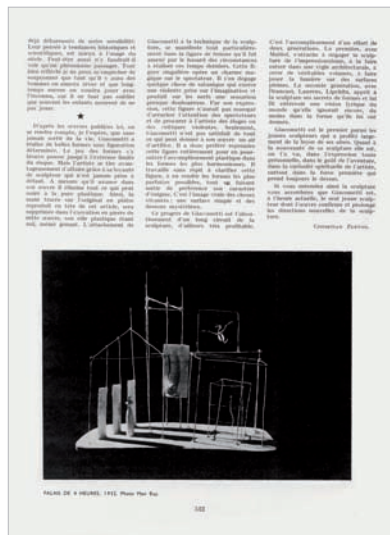
altos períodos de las culturas. Así, tras los bienintencionados consejos de sus “*Notas sobre la escultura contemporánea*”, Zervos retoma nuevamente la obra de Giacometti, aunque ya más maduro y habiendo sorteado, sugiere el crítico, inteligentemente los peligros que él mismo indicara. En 1932 le dedica de su puño y letra un importante artículo, un documento de los que consagran a un artista, con un amplio y extraordinario aporte visual debido a Man Ray. En “*Algunas notas sobre las esculturas de Giacometti*” Zervos saluda a un escultor puro y al fin completamente independiente, que sabe qué es lo que le conviene conservar del pasado sin por ello temer introducirse en lo desconocido. Destaca en él su capacidad para extraer de las cosas el elemento preciso que expresa toda su intensa realidad, “*Abandonando la descripción literal de las cosas, se atiene a las indicaciones esenciales, indispensables de aquellas. La seguridad de su mirar*



Giacometti en las imágenes de *Notas sobre la escultura contemporánea*, *Cahiers d'Art* 1929, Ref. en nota 158. En primer término *Homme*, 1927-1928; más lejos, *Femme couchée qui rêve*.

158 Este artículo se comenta en diversos momentos del estudio pero especialmente en: Capítulo 4; *Actualizaciones de la escultura en la crítica de arte*; *La consideración de la escultura en los artículos a ella dedicados*.

159 Christian Zervos: *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition internationale de sculpture*; *Cahiers d'Art* n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilustr.



El artículo de Christian Zervos en Cahiers d'Art 1932, Ref. en nota 159. Completo: a) 1ª página con *Malgré les mains*; b) Última página con *Le palais à 4 heures du matin*; c, d) Pliegos consecutivos con texto y obras. Fotografía de Man Ray.

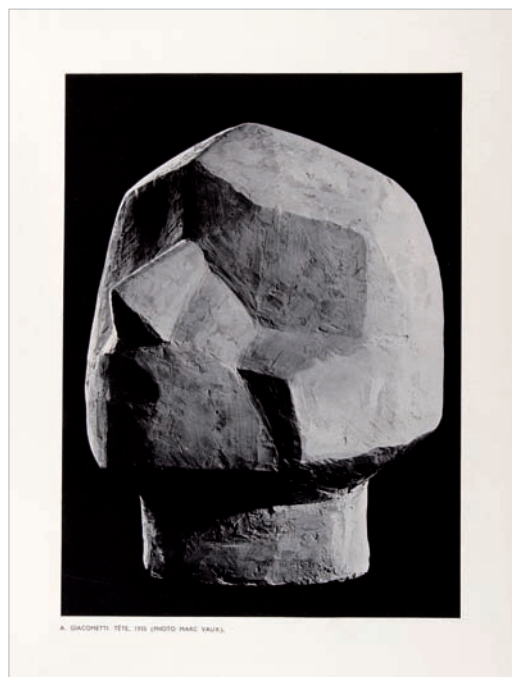
ha tenido su recompensa. Al igual que su facultad para extraer de las cosas reales sus trazos significativos, de no coger sino aquello que las expresa en toda su acción. El resultado es que las esculturas de Giacometti, sin figuración precisa, interesan como la realidad. Emocionan, también, muy profundamente por su poesía que no es ni impertinencia ni afectación. Tampoco es premeditada, surge de la fuente."¹⁶⁰ Aunque como se ve Zervos vislumbra esa poderosa cualidad de realismo, no en el sentido de representación sino de integración de sus esculturas entre las cosas del mundo, entre los objetos, no se atreve a dar el peligroso paso de resaltar expresamente tal vocación objetual. Considera que las simplificaciones extremas del artista, que le están costando, puntualiza, el alejamiento del público, se deben a su completa entrega resolutoria, a la confianza en su instinto, pero un instinto que, como el admirablemente manifestado en las producciones arcaicas de las culturas, se expresa y soporta mediante un depurado y por ello poderoso sentido plástico de la forma. Un instinto que, además, sabe fijarse en tradiciones y sabidurías del pasado. *"Esta imaginación simpática le permite al artista, no solamente investigar todas las formas que el hombre puede adoptar para manifestar su emoción, sino también prestarse a todas estas formas sin segundas intenciones. Gracias a esta sutil simpatía hemos visto últimamente entrar al arte en territorios todavía inexplorados. Naturalmente, en*

160 Christian Zervos: *Quelques notes sur les sculptures de Giacometti*, *Cahiers d'Art* nº 8-10 1932, pp. 337-342, 8 ilustr., 1 foto, p. 338

estas incursiones en lo desconocido arrastramos consigo a restos del viejo hombre. Estoy persuadido de que es mejor así, porque este encadenamiento del artista al pasado le ha hecho coincidir, en los puntos esenciales, con las leyes inmutables que constituyen la parte más duradera de la actividad espiritual."¹⁶¹

La obra de Giacometti es audaz pero no caprichosa, su alma de escultor le previno contra el peligro literario que arrastró a tantos jóvenes y le hizo comprender la necesidad de respetar las reglas de la plástica: *"Pero es también del parecer que la experiencia del pasado tiene su precio y que hay que plegarse a las reglas plásticas / (...) /...la inteligencia plástica está cada vez más presente en su trabajo."*¹⁶² Zervos quiere salir al paso de la acusación de abstracción y alejamiento de la naturaleza que a menudo recibe Giacometti, el crítico, poco inclinado a la abstracción radical o al arte concreto, defiende que es precisamente lo contrario, que su profundo sentido de escultor le mantiene siempre bien fijado en la vida, creando auténticas realidades que conmueven y se afirman en el espíritu con fuerza y no intelectualizados juegos de formas, y se permite aconsejar al joven que elimine innecesarios elementos icónicos de sus obras que nada añaden a su potencial plástico: *"El juego de las formas se encuentra en ellas empujado hasta el límite extremo del riesgo. Pero el artista sale ventajosamente sin un mal paso, gracias a su lealtad de escultor que nunca es defraudada. A medida que avanza en su obra elimina todo lo que puede perjudicar a la plástica pura. Así, la mano trazada sobre el original en yeso reproducida en cabecera de este artículo, será suprimida en la ejecución en piedra de esta obra, siendo su papel plástico nulo, incluso molesto."*¹⁶³ Zervos se está refiriendo a *Malgré les mains*, 1932 y su conocida silueta de mano grabada sobre la inmaculada superficie, una pieza que acto seguido Zervos va a adquirir para la Collection des Cahiers d'Art y al año siguiente puesta a la venta como toda la colección en el Hôtel Drouot para enjugar las dificultades financieras de la publicación¹⁶⁴. No es necesario decir que nunca fue suprimida la mano, y si los párrafos hasta aquí citados no resultasen un manifestación suficiente de la dificultad con que la crítica formalista se asomaba a un arte difícil de integrar en los parámetros por ella establecidos pero que intuían como admirable, esta pequeña anécdota nos muestra a un Zervos profundamente ingenuo en la seguridad doctoral de su consejo, ¿pues, cómo ahora se va a mancillar la pureza plástica lograda con un vulgar icono?, ¿cómo mezclar lenguajes opuestos?

Tras esta brillante aparición de Giacometti en *Cahiers d'Art* su presencia en los Cahiers cede, se mantiene pero ya muy esporádicamente. Hay que pensar que mediada la década el artista vive una crisis estética que aminorará radicalmente el ritmo de su producción. Dos imágenes cuyas pueden aún verse en la revista. En "Enquête" (1935), como ya se indicó una colección de respuestas de artistas y críticos a un cuestionario de Zervos sobre el estado y perspectivas del arte del momento que estaba acompañado por un gran despliegue de imágenes de escultura, se presenta una única imagen de Giacometti, una impresionante reproducción a toda página de *Tête*, 1935¹⁶⁵. Se trata de una obra bien representativa de este período del artista, cuando, crítico con su paso por el



Giacometti en Cahiers d'Art 1935, Ref. en nota 164. *Tête*, 1935

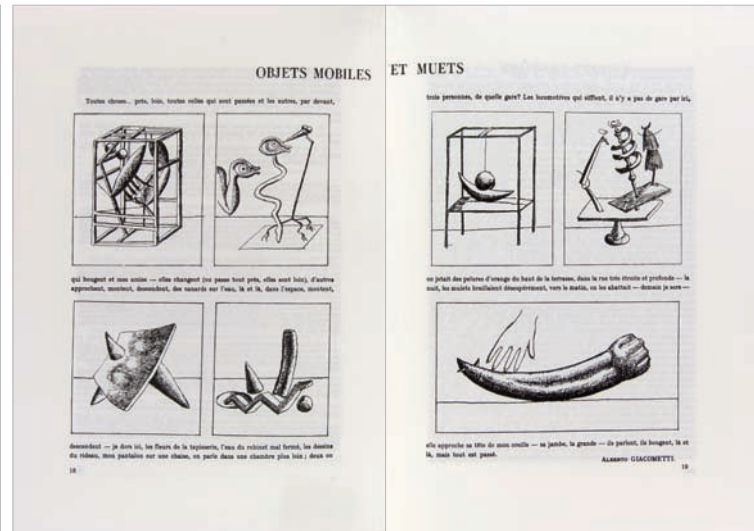
161 Ibídem, p. 338

162 Ibídem, p. 339

163 Ibídem, p. 342

164 *Malgré les mains* aparece efectivamente en el catálogo de la venta que es incluido en la edición normal de la revista: *Vente de la Collection des 'Cahiers d'Art'*; **Cahiers d'Art** nº 1-2 1933.

165 *Enquête*; **Cahiers d'Art** nº 1-4 1935, p. 17



Giacometti en *Le surréalisme ASDLR*. a) *L'heure des traces*, 1932. en una página de imagen del nº 6 1933, Ref. en nota 169; b) Doble página con “Objetos móviles y mudos” en el nº 3 1931, Ref. en nota 167

surrealismo o al menos con el uso que este hizo de su figura, vuelve la vista hacia la esencia escultórica materializada en una obsesión presente desde su juventud: la cabeza. Tras esta breve aparición vuelve al año siguiente a la revista aunque ahora de la mano del grupo de Breton en el célebre número de 1936, “*L’Objet*”, donde se incluye un objeto surrealista.¹⁶⁶

La andadura de Giacometti por las revistas del surrealismo es sin duda mucho más conocida. Comienza como ya indicábamos en un relativamente tardío 1931, cuando tanto *Documents* como los *Cahiers* habían reconocido ya el interés y la novedad del joven artista. De repente, en el número 3 de *Le surréalisme ASDLR* Dalí introduce mediante un conocidísimo texto: “Objetos surrealistas”, la figura de Giacometti como el descubridor de esta importante vía de expresión que se le abría al surrealismo: “*Los objetos de funcionamiento simbólico fueron entrevistados a continuación del objeto móvil y mudo, la bola suspendida de Giacometti, objeto que planteaba y reunía ya todos los principios esenciales de nuestra definición pero ateniéndose todavía a los medios propios de la escultura.*”¹⁶⁷ En el pliego siguiente del fascículo se abre la igualmente célebre doble página “Objetos móviles y mudos” con dibujos de Giacometti representando algunas de sus últimas obras y un breve texto de carácter poético intercalado entre ellas¹⁶⁸ Como es lógico, en el cuadernillo final del número que la revista dedicaba a páginas de imagen, *Boule suspendue* en su versión en madera aparece a toda página; en su contrapágina, *Sculpture* de Miró. Al margen de otras colaboraciones con *Le surréalisme ASDLR* como alguna ilustración o breve texto, vamos a destacar únicamente otros dos momentos en los que la presencia del escultor es importante. En el número 5, 1933, Giacometti, con la naturalidad experimental que le caracteriza, ocupa una página con unos extraños juegos de diagramas y textos, además de un poema. *Poème en 7 espaces* o *La cortina oscura*¹⁶⁹ parecen transcripciones grafico-poéticas de las mesas de juego que entonces le estaban ocupando -*On ne joue plus* es justamente de 1932-1933- pues lejos de darse como representaciones (verticalidad) se constituyen en planografías de algunos sucesos explicitados en los textos. La segunda de las presencias anunciadas es una página de imagen ya en el último número de la revista, se trata de una fantástica fotografía (esta revista casi nunca identificaba a los fotógrafos) de *L'heure des traces* que ocupa la primera de las páginas finales del fascículo dedicadas a imágenes¹⁷⁰.

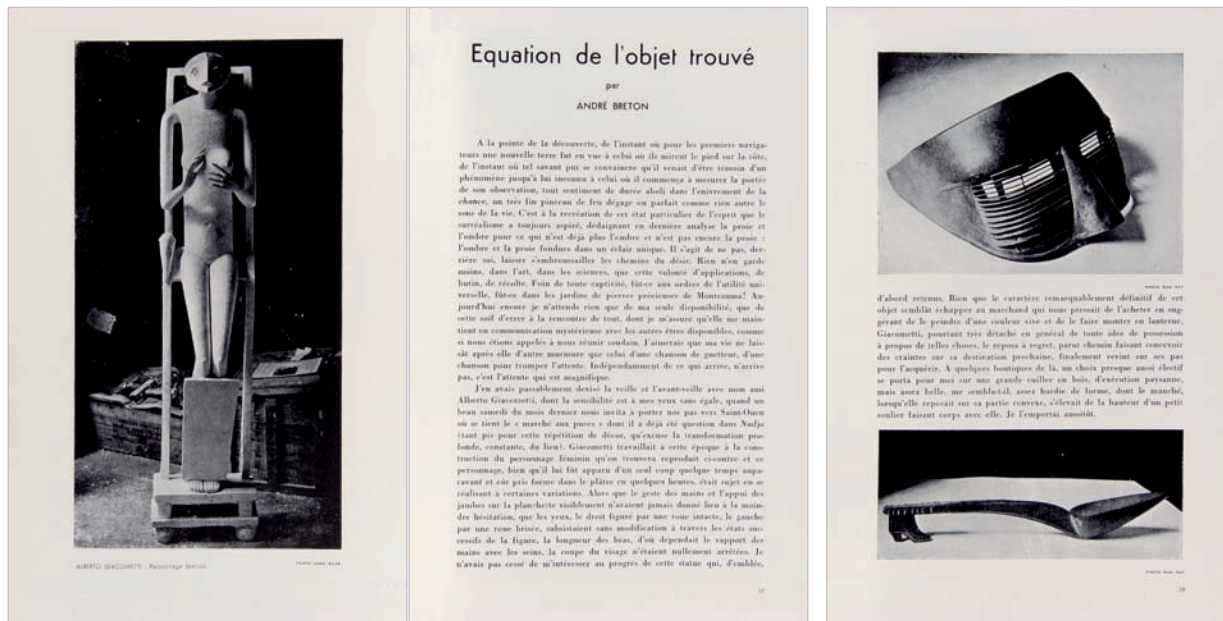
166 Número consagrado a l’objet; *Cahiers d’Art* nº 1-2 1936, p. 61.

167 Salvador Dalí: *Objets surréalistes*; *Le surréalisme ASDLR* nº 3 diciembre 1931, p. 16

168 Alberto Giacometti: *Objets mobiles et muets*; *Le surréalisme ASDLR* nº 3 diciembre 1931, pp. 18-19

169 Alberto Giacometti: *Poème en 7 espaces, Le rideau brun, Charbon d’herbe*; *Le surréalisme ASDLR* nº 5 mayo 1933, p. 15

170 Alberto Giacometti: *L’heure des traces (imagen)*; *Le surréalisme ASDLR* nº 6 mayo 1933.



El artículo de Breton en Documents 1934 (Bruselas), Ref. en nota 171. a) p. izq. 1ª página del artículo con *L'Objet invisible*, 1934, fotografía de Dora Maar; p. decha. 1ª página del texto; b) Los objetos “encontrados” de Giacometti y de Breton.

Pero el que de alguna manera constituye el artículo que, diríase, los surrealistas debían a Giacometti, aparece en otra revista, y no parisina. *Documents 1934*, la revista de Bruselas de la que ya se ha dado noticia¹⁷¹, constituye sin pretenderlo un homenaje de Breton a su amigo escultor “cuya sensibilidad, dice, no tiene a mis ojos parangón”. Es por lo demás un texto que, a diferencia del comentario de Leiris o del de Zervos, es sobradamente conocido. En él se rememora un paseo de los dos amigos por el mercado de viejo de París. La borrachera de objetos llamativos que tal situación comporta se mezcla con las dudas del escultor acerca de cómo dar cumplimiento a su estatua *Objet invisible*, ilustrada en el artículo donde se titula aún *Personnage féminin*, obra por la que Breton manifiesta su absoluto interés. ¿Cómo se imponen los objetos a la sensibilidad y que inopinadas relaciones desencadenan? Tras una anodina hora paseando la vista sobre infinidad de cosas, una máscara metálica que nadie sabe para qué pudo haber servido se les impone. Tras algunos comentarios continúan su camino, pero enseguida Giacometti gira sobre sus pasos y se ve impelido a adquirirla; poco después Breton encontrará el objeto que le correspondía a él, una extraña cuchara de madera rematada en su mango por un botín, un curioso caso de primitivismo occidental. Máscara y cuchara constituirán auténticos “objetos encontrados” objetos necesarios, algo así como la recuperación de algo que te pertenecía o que necesitabas para complimentar tu vida psíquica. La máscara, y por lo tanto el misterioso e influyente azar de los objetos, le servirá a Giacometti, según Breton, para resolver sus dudas y dar término a su *Objet invisible*.¹⁷²

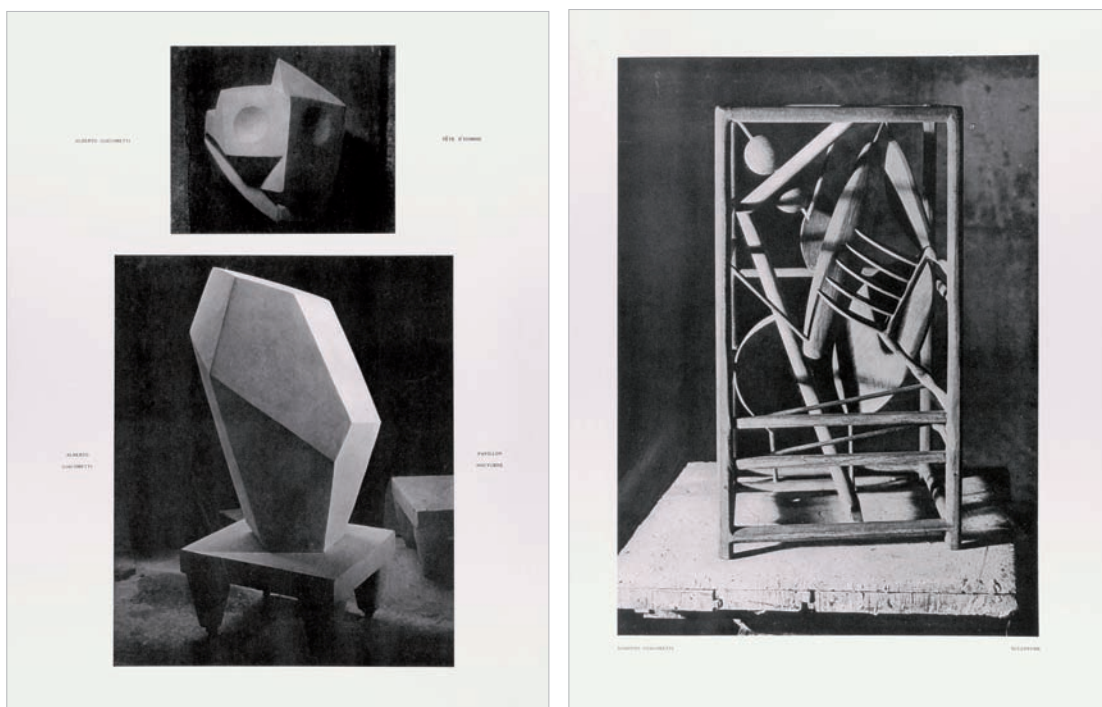
En Minotaure Giacometti tiene un lugar relativamente destacado. Su “parte” en el ya bien conocido *Dieu-table-cuvette* (1930) es en sí misma extraordinaria, tanto por la belleza de las fotografías de su taller tomadas por Brassai, como por ser el único escultor joven presente. A vuelta de página de la célebre fotografía que, a toda página, muestra el taller ocupado por los modelos en yeso de los distintos elementos de *Project pour un monument* además de *Femme égorgée*, Giacometti introduce un texto en el que se detallan algunas circunstancias, en general amorosas, que atañen a la concepción de *Le Palais a quatre heures du matin*, 1932, a cuya imagen acompaña. Pero antes da las pautas de su proceder artístico y creativo: “Sólo puedo hablar indirectamente de mis esculturas y esperar decir parcialmente lo que las ha motivado. / Hace años que no realizo más que aquellas esculturas que surgen en mi imaginación ya acabadas. Me limito a reproducidas en el espacio sin cambiar nada, sin preguntarme qué pueden significar. Basta con que me proponga modificar una parte, o que pretenda buscar otra dimensión, para que quede completamente

171 Fue presentada en Capítulo 3; *Entornos surrealistas; Expansiones surrealistas*.

172 André Breton: *Equation de l'objet trouvé*; *Documents* 34, 1934, pp. 16-24, 3 ilustr.

*perdido y que todo el objeto se destruya. Nada se me ha aparecido nunca en forma de cuadro, raramente veo algo en forma de dibujo. Las tentativas, a las que me he entregado alguna vez, de realización consciente de un cuadro, o incluso de una escultura, siempre han fracasado.*¹⁷³

Emile Tériade le incluye en sus dos artículos sobre arte actual más destacados, no tanto por los breves y genéricos textos que los integran como por la rica sucesión de páginas de imagen con que se acompañan. Son dos páginas completas con imágenes memorables de las obras representadas. En “*Aspectos actuales de la expresión plástica*”¹⁷⁴ *Tête cubiste (Tête -Crâne)*, 1934 titulada en la página *Tête d’homme* y *Le cube*, 1933, titulada aún *Pavillon nocturne* comparten espacio. Esta última obra de una presencia inexplicablemente contundente, será muy apreciada por los grupos de abstracción y está presente, por ejemplo, en el dossier de la escultura constructiva *Circle. International survey of Constructive Art*, Londres 1937 o la importante exposición ya comentada “*Thèse, Antithèse, Synthèse*”, Lucerna 1935¹⁷⁵. El siguiente artículo en el que Tériade, que, recordemos, ya en 1929 se había fijado en el escultor, incluye a Giacometti es en “*La pintura surrealista*”¹⁷⁶, en este caso la página que se le dedica está completamente ocupada por una versión en madera de *La Cage*, en esta ocasión titulada simplemente *Sculpture*.



Giacometti en Minotaure. a) Página de “Aspectos actuales de la expresión plástica”, Ref. en nota 173: *Tête d’homme* y *Le cube*, 1933; b) Página de “La pintura surrealista”, Ref. en nota 175, *La Cage*, 1930-1931

Un artículo sobre Alexander Calder.

Arp y Giacometti permiten recrear, y con mucha mayor amplitud de la que este rápido recorrido documental ha ofrecido, su paso por la época a través de las revistas. Su presencia en ellas es la suficiente como para reconstruir los avatares tanto estéticos como públicos, sufridos por sus obras en aquellos años. Hay otra serie de artistas escultores de intereses avanzados de la edad de Giacometti o algo más jóvenes que comienzan a hacerse notar en los ambientes artísticos de París durante los años 30 y tienen alguna aparición esporádica en las revistas sobre todo en el segundo lustro de la década. Poco puede extraerse de interés de tan escasa información a no ser curiosidades eruditas que carentes de contexto son inútiles. Dejaremos, pues, las breves

173 Alberto Giacometti en Maurice Raynal: *Dieu-table-cuvette*; **Minotaure** nº 3-4 diciembre 1933

174 Emile Tériade: *Aspects actuels de l’expression plastique*; **Minotaure** nº 5 mayo 1934, pp 33-48, 43 ilustr.

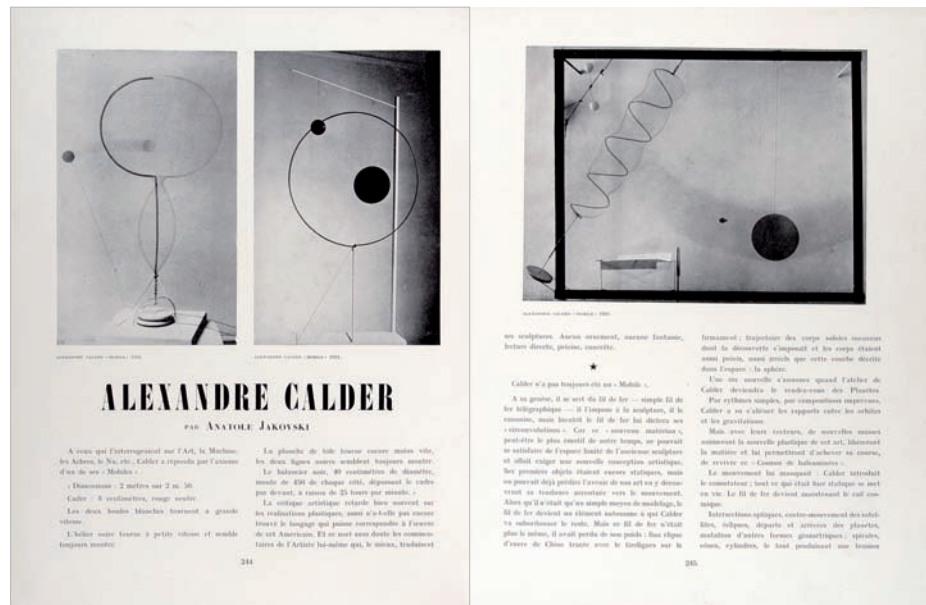
175 Sobre Circle o esta exposición de Lucerna se trató en Capítulo 3; *La síntesis abstracta*.

176 Emile Tériade: *La peinture surréaliste*; **Minotaure** nº 8 junio 1936, pp. 4-17, 29 ilustr.

apariciones en los últimos tiempos de *Minotaure* y de *Cahiers d'Art* de grandes escultores del futuro, aunque ya con muy apreciables obras en ese momento, como, sobre todo, las de Barbara Hepworth, Henry Moore o Noguchi. También las escasas apariciones “escultóricas” de grandes artistas valorados en la época únicamente como pintores y que posteriormente

desarrollarán con ambición su obra escultórica, es el caso sobre todo de Miró o Max Ernst. Cerraremos, sin embargo, este apartado documental identificando un hermoso artículo que *Cahiers d'Art* dedica a Alexander Calder. “*Alexandre Calder*” (1933) de Anatole Jakovski presenta en sus imágenes los primeros “*Mobiles*” motorizados de los años 1931 y 1932, precisamente los que habían sugerido tal apelativo a Duchamp cuando los vio durante una visita al taller de Calder en el otoño de 1931. Duchamp y su amor al lenguaje multívoco: *mobile* en francés significa al tiempo móvil y motivo. El mismo Duchamp concertaba una exposición para estos trabajos en Galerie Vignon para febrero del año entrante, 1932. En realidad ya bastante antes de este momento inaugural de su gran obra, el que parece querer recoger el artículo de Jakovski, Calder era bien conocido en París, desde luego por las solicitadas sesiones de su *Le Cirque*, pero también por estar plenamente integrado en la vida artística de la ciudad, es bien conocida, por ejemplo, su especial amistad con Miró. En este sentido su exposición de la primavera de 1931 en Galerie Percier constituida en parte por obra abstracta y por sus dibujos espaciales en alambre le abre las puertas del grupo Abstraction Création en el que se integra al poco tiempo. De hecho, el crítico Anatole Jakovski colabora habitualmente con la asociación y, por ejemplo, firmaba la monografía que Abstraction Création dedicaba a Hérbin en 1933. No es de extrañar, pues, el interés del crítico por Calder, pero tampoco el de la revista, el de Zervos, pues el artista americano había dejado de ser únicamente el divertido autor de *Le Cirque* y hallaba un reconocimiento como escultor al que el director de *Cahiers d'Art* siempre fue sensible.

Anatole Jakovski representa bien a una nueva generación de críticos mucho menos rígidos y formalistas que los Waldemar George, Zervos o Tériade. Está dispuesto a reconocer las limitaciones que la crítica encuentra para acercarse a unas obras tan sorprendentes e inauditas como los móviles que presentan las cuatro bellas imágenes del artículo. Vale la pena transcribir un choque de sensibilidades que de alguna manera aún hoy se mantiene; por una parte la fría y agudamente efectiva descripción, tan grata a los artistas americanos, por la



Calder. El artículo de Jakovski en *Cahiers d'Art* 1933, Ref. en nota 176. Artículo completo: a) Pliego con las dos primeras páginas, *Mobiles*, 1932, 1931 y 1931; b) (abajo) Página final con *Mobil*, 1932



otra, una crítica de arte que indefectiblemente tiende a la retórica, al rodeo. Veámoslo en el comienzo del texto: *“A los que le preguntaban sobre el Arte, la Máquina, los Árboles, el Desnudo, etc., Calder les respondió con el axioma de uno de sus “Móviles”: ‘Dimensiones: 2 metros sobre 2 m. 50. Marco: 8 centímetros, rojo neutro. / Las dos bolas blancas giran a gran velocidad. / La hélice negra gira a poca velocidad y parece elevarse siempre. / La plancha de chapa gira aún menos rápidamente, ambas líneas negras parecen elevarse siempre. / El balancín negro, 40 centímetros de diámetro, sube 450 por cada lado, sobrepasando el marco por delante, a razón de 25 vueltas por minuto.’ / La crítica artística va muy a menudo por detrás de las realizaciones plásticas, todavía no ha encontrado el lenguaje que pueda corresponder a la obra de este estadounidense. Y son sin duda los comentarios del propio artista los que mejor traducen sus esculturas. Ningún ornamento, ninguna fantasía, lectura directa, precisa, concreta.”*¹⁷⁷

Valga este largo extracto como una excelente ilustración de una nueva actitud e incluso de un nuevo estilo crítico. Sirva también para aportar las nuevas razones y vocabulario del arte concreto que Calder representó tan bien y que anuncian actitudes y distanciamientos respecto a la propia obra que fueron familiares, por ejemplo, al minimalismo. El texto que, finalmente, aunque de forma literariamente muy actualizada, debe recurrir a figuras retóricas, encuentra en la idea de una escultura en movimiento, una suerte de pureza primitiva y una paradójica superación de lo matemático euclidiano a través de los motores, de los filamentos y chapas, de productos en definitiva del mundo tecnificado y racionalista: *“Se verá impelido a concebir dibujos en los que las formas prehistóricas se situarán en el espacio; desde ahora, reemplazarán las insignes matemáticas amortizadas. / Sus nuevos objetos son de madera, pero sus herramientas apenas les tocan, tomados de un carpintero, los ha trasplantado tal cual. Y con sus formas arcaicas que surgen de la geometría primitiva, el mecanismo les insuflará la vida y les dará una visión muscular: así Calder entrará en una fase nueva, llegará a la desvalorización de los viejos axiomas estéticos que podían corresponder al nacimiento del dadaísmo. / El ciclo matemático ha terminado. El ciclo orgánico comienza y en esta reconstrucción permanente, en este movimiento de la avanzada se encuentra hoy “el arte Móvil” de Alexandre Calder.”*¹⁷⁸

El carácter sincrético del arte de los años 30, la confluencia de intereses entre los mundos originalmente antagónicos del surrealismo y de la abstracción, encuentran en Calder, como en tantos otros escultores, una solución, una síntesis que se estabiliza y fortalece rápidamente. Pero lo interesante, pues esto es conocido, es comprobar cómo el rápido y natural discurrir de los artistas durante el cambio de década hacia una resolución superadora tanto de los impostados discursos del racionalismo estético como de las fantasmagorías literarias surrealistas, tiene como correlato estos nuevos discursos y estilos críticos que desde dentro de la propia abstracción, poco antes y en muchos casos aún templo de la ortogonalidad, niegan ya el dominio matemático y apelan a la vida del instinto.



Brassaï: el taller de Giacometti con los elementos de *Projet pour une place y Femme éborgnée*. Página de Dieu-table-cuvette, Minotaure 1933. Ref. en nota 172.

177 Anatole Jakovski: *Alexandre Calder*, *Cahiers d'Art* nº 5-6 1933, pp. 244-246, 4 ilustr., p. 244

178 *Ibidem*, p. 246

París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte.

CONCLUSIÓN.

CONCLUSIÓN.

ÉPOCA Y RECEPCIÓN.

Hasta aquí, se ha efectuado un largo y, en cierto modo, enciclopédico recorrido por la cultura artística en general y por la escultórica en particular, del París de entreguerras. Se ha querido recuperar la época y sus producciones escultóricas desde dentro, desde el interior del mundo del arte de aquel momento, entendiendo por mundo del arte no solo la actividad productora, sino también las mediaciones críticas que determinaron su recepción. Se han considerado los debates compartidos a que la actividad artística estaba dando lugar yendo más allá de la producción artística y las intenciones propias de cada artista para reparar, sobre todo, en sus repercusiones; en el modo en que estas fueron asumidas social y críticamente. No se ha entrado tanto en el estudio de las razones formales o psíquicas profundas de las obras y de los artistas, como en la recepción que gozaron o que sufrieron desde unos u otros sectores ideológicos de la cultura y de la crítica de arte, y ello justamente en los mismos días en que aquellos celebraban sus exposiciones.

Este acento en la recepción crítica y coetánea del arte se ha materializado a través del uso de las revistas de arte y cultura como fuente primordial, como ventana aún accesible abierta a la época. Siempre siguiendo un esquema derivado de las propias revistas de arte y de su diversidad ideológica, se comenzó este recorrido introduciendo los debates artísticos del momento a través del análisis de los medios periódicos y de la crítica a ellos asociada, compartimentándolos en cuatro grandes apartados: a) Pervivencias de la tradición atendiendo a sus propias renovaciones; b) El espíritu nuevo y la divulgación social de una modernidad racionalista; c) La estabilización e integración cultural del arte derivado de las vanguardias de preguerra que deviene sin más el arte contemporáneo; d) La actividad paralela de los grupos artísticos comprometidos en nuevas propuestas vanguardistas. Las revistas que dieron voz a aquellos debates y apoyaron a unas u otras formas de entender el arte fueron entonces presentadas, relatada su historia e identificados sus animadores, sus *revuistes*, creando un panorama de las publicaciones artísticas más influyentes -tanto en Francia como en amplios círculos internacionales- bastante amplio, que abarca desde las posiciones académicas hasta las vanguardistas

El arte y sus revistas. Cada uno de los cuatro procesos aludidos tuvo su apoyo y en ocasiones quedó definido por determinadas publicaciones periódicas y aunque los solapamientos de intereses y artistas entre unos y otros medios sea lógicamente constante, fue posible vincular determinadas revistas de arte o de estética a determinados entornos creativos. Unos vínculos que, ciertamente, también hallamos entre los críticos. Por otra parte, se trata de procesos diversos que se desarrollaron simultáneamente aunque con distintos tiempos y ciertos momentos álgidos para cada uno de ellos. Fue, por ejemplo, en este sentido posible comprobar hasta qué punto fueron poderosas, bajo distintas formas, las pervivencias de la tradición a lo largo de todo el período, por el contrario, la asimilación del arte de procedencia vanguardista solo se fue afianzando y venciendo resistencias, paulatinamente hasta que, finalmente, en determinados campos llega incluso a popularizarse. Así, en cuanto al *espíritu nuevo* y el triunfo de la modernidad racionalista, el proceso de vulgarización de las formas modernas culmina poco después de la guerra, pudiendo considerarse la Exposición de 1925 como un punto de inflexión y de no retorno. En lo concerniente a la integración cultural del arte derivado de las vanguardias y a la actividad paralela de los grupos artísticos de compromiso moderno, se entró, por lo tanto, en una etapa de normalidad, de recogida de los frutos ya dulcificados de las primeras vanguardias y de su asimilación cultural plena.

Pero una actividad vanguardista de más difícil asimilación siguió viva en el surrealismo y, en cierto modo, en los movimientos más radicales de abstracción. Los medios periódicos del surrealismo merecen, efectivamente, una mención aparte, son sin duda una culminación, arte en sí mismos y no mera información o crítica, pero este vanguardismo de entreguerras es ya, por vez primera y a pesar de su afán transgresor, asimilado de forma casi inmediata, aunque con excepciones y algunos retrasos, por los medios del arte contemporáneo no grupales –léase *Cahiers d'Art* y un ya amplio entramado de galerías y centros públicos de exposición de orientación avanzada- que contaban ya con un público suficientemente amplio, educado en las rupturas modernas.

Inmediatez. Esta esquematización de la época, determinada, como indicábamos, por las revistas, ha supuesto un modelo válido y creemos que bastante efectivo para aproximarse a unos tiempos caracterizados precisamente por la simultaneidad de propuestas artísticas diversas e ideológicamente excluyentes entre sí, pero también por las confluencias y los procesos de síntesis entre estéticas distantes característicos de la segunda década del período de entreguerras. Tal esquema, ha permitido una visión panorámica y, en la medida en que ello es posible, completa –pues las muestras se han tomado de todos los campos estético-ideológicos- del devenir artístico parisino de entreguerras. Ningún anatema *modernista* ha sido aplicado, ninguna prevención o preferencia estética se ha puesto en juego. Lo que tuvo lugar en el mundo del arte –el mundo del arte de ese tiempo- y fue sancionado por los medios periódicos artísticos, ha sido presentado en este estudio, revistiéndolo de la dignidad y de la convicción que sus defensores quisieron entonces otorgarle. Sin duda, tras ver las imágenes y obras extraídas de las páginas de revista que acompañan al texto o tras conocer el soporte crítico y profesional de que disfrutaron muchos de los artistas escultores, a menudo célebres entonces y hoy olvidados, sorprenderá el abismo de sensibilidades que separan aquella escultura, fundamentalmente la derivada de una tradición clasicista muy francesa, del observador de arte actual. Sin embargo, el sentido de esta investigación y su posible aportación al conocimiento de la época de entreguerras radica precisamente en su voluntad de recuperar una aproximación pegada al terreno, centrada en la recepción y en la opinión inmediata acerca del acontecer artístico coetáneo. Voluntad de recuperar una visión aún no demasiado distanciada, justamente la propia de las fuentes periódicas, capaz de transcribir lo hallado recreando el período en sus propios términos y no en los establecidos a posteriori por la historiografía de corte moderno.

Todas las modernidades. Como fue ya argumentado, según esta historiografía, la subyacente tanto en la “historia del arte moderno” como en el “museo de arte moderno”, la mayor parte del arte, y concretamente de la escultura de aquellos años, sería completamente irrelevante pues, según la lógica del *modernismo*, no habría participado en el devenir del arte moderno. En ese sentido no habría sido propiamente contemporánea y de su tiempo, y en consecuencia sus méritos fueron si acaso técnicos, artesanales y no verdaderamente artísticos. Frente a estas seguridades algo soberbias del espíritu moderno, se ha trazado aquí un relato del arte y la escultura de entreguerras sin orientaciones teleológicas, exento de la noción evolutiva característica del concepto de progreso cultural de la modernidad –una actividad hallaría su máximo sentido en su capacidad propedéutica, en su proyección de futuro. Se ha supuesto más bien que en el preciso momento de producción cultural y artística el diálogo con el futuro es una manifestación de un presente que se quisiera constante superación del pasado y en ese sentido proyecto siempre por culminar. Pero la fascinación por el futuro, por la supervivencia en definitiva, es común, no es patrimonio únicamente de quienes abren nuevos ciclos obviando cuanto les precedió. La promesa de porvenir es la energía necesaria que impulsa la acción, poco importa si tal acción toma su impulso desde la ruptura vanguardista con el pasado o desde las más tímidas reformas del mismo, en ambos casos el presente y su espejismo de futuro se construye con las tensiones entre lo dado del pasado y lo puesto del presente. Es únicamente esta contemporaneidad estricta lo que ha ocupado a este estudio; una contemporaneidad en la que caben todas las miradas nuevas, todas las modernidades; también las que hoy no pasan por tales.

La complejidad. Ciertamente el tiempo resitúa y sanciona las producciones y actividades del pasado, pero “el tiempo” no es un ente abstracto y de natural sabiduría -de hecho cambia de opinión a menudo-, consiste más precisamente en la superposición de estructuras y modelos culturales que aportan, en base a sus propios presupuestos e intereses, nuevas revisiones del pasado. Así, frente al completo e interesado olvido de las figuraciones de entreguerras durante el período dominante de la abstracción tras la Segunda guerra mundial, una nueva mirada hacia aquel pasado en los años de inicio de la posmodernidad quiso, como hubo ocasión de ver, recuperarlas, aunque solo lo hiciera muy parcialmente. Al no aceptar el relato canónico del arte de las primeras décadas del siglo XX impuesto por el *modernismo* se abre un horizonte artístico de enorme amplitud en el que parece difícil poner orden, pero poner orden en la complejidad casi inabarcable de cualquier época implica una proyección inevitablemente interesada sobre cosas ya acaecidas, una apropiación en determinados términos del pasado.

MÉTODO

Siendo por lo tanto conscientes de que la mirada está marcada y elige inevitablemente sus objetos, se ha recurrido aquí a multiplicarlos enormemente, diversificar los datos y extraerlos de todos los campos ideológicos. No ha sido afán erudito ni complacencia descriptiva sino antídoto contra la fácil y eventualmente brillante conclusión reduccionista. Se ha preferido intentar transmitir y avalar el maremágnum complejo de la época antes que establecer tranquilizadores juicios jerárquicos. En consecuencia, más que buscar nuevos modelos o poner en valor tantas cosas más o menos interesantes o valiosas en el arte y la escultura del periodo y lugar que ha ocupado este estudio, se aporta una aproximación basada en la recepción contemporánea de lo que tuvo lugar, de lo que hubo. El objeto artístico y la obra del artista están presentados a través de los ojos de la crítica, de una crítica formalista y a menudo retórica y de poca profundidad analítica, pero que precisamente por esto se halla muy cerca del espectador al que se dirige, representa muy bien los criterios de gusto realmente asumidos en la época por los diversos públicos del arte. El análisis y la valoración de las obras se les deja, en consecuencia, a estos críticos; unos intelectuales, procedentes de campos culturales muy diversos, que apenas cuentan con alguna presencia en la bibliografía española más allá, y solo en algunos casos, de su nombre propio, autores que, en cualquier caso, habrá merecido la pena recuperar o recordar a través de sus textos críticos. Así, el trabajo crítico del investigador ha sido indirecto. No se ha aplicado, por lo general, directamente a las obras y sus autores, ha consistido sobre todo en situar culturalmente los textos de la crítica de arte, determinar las circunstancias y entornos en que se generaban y, sobre todo, establecer sus divergencias y sus acuerdos tanto respecto a la visión del arte que desde las diversas sensibilidades estéticas del momento podían representar sus autores, como en cuanto al análisis de artistas y obras específicas. Quedan recreados de este modo los entornos interpretativos y las valoraciones de los artistas tratados en el momento mismo que producían su obra -tanto de los célebres hoy día como de los olvidados-, poniendo de manifiesto qué medios culturales se ocuparon de unos u otros, qué opinión crítica les merecieron, qué controversias se generaron, qué clasificaciones se establecieron. La comparación de esta valoración de época con la establecida posteriormente salta inmediatamente a la vista y constituye a nuestro juicio uno de los valores de este estudio.

Aunque no era el objetivo principal de la investigación, la recopilación de tanta documentación, concretamente de colecciones completas o bien parciales de las revistas de arte del momento, ha obligado a identificar de forma ordenada el carácter y orientación, la pequeña historia, de las cabeceras y publicaciones donde la crítica iba asimilando las novedades del arte y el público formaba su opinión. Los críticos, pero sobre todo las propias revistas como empresas colectivas, se han convertido así, como ya apuntábamos, por sí mismas en protagonistas de este estudio y ello tanto por los análisis teóricos que asociados a su presentación fueron surgiendo a lo largo de distintos capítulos de la primera parte del mismo, como por la gran presencia documental con que finalmente se ha decidido integrarlas.

El documento de época es hasta tal punto el medio y en cierto modo el fin de esta aproximación al período de entreguerras que podría muy bien hablarse de una suerte de metodología horizontal -en el sentido de ajena al establecimiento de jerarquías- en la que todo cabe si es capaz de arrojar alguna luz sobre lo observado. Del mismo modo que la arqueología y en general las ciencias humanas con metodologías derivadas de su necesidad de contemplar amplios territorios de las culturas materiales o simbólicas de las sociedades humanas, ninguna actividad relacionada con el mundo del arte y la producción escultórica, incluidas las que ahora no se aceptarían como artísticas, se ha obviado. Nada se ha dejado pues de lado, desde el bibelot y las artes decorativas hasta la obra experimental, pasando por la agobiante presión clasicista, toda la producción escultórica ha sido revisada desde las tribunas que quisieron ocuparse de unas u otras visiones artísticas, y es justamente en esta variedad de la época, sobre la que no se ha ejercido ninguna censura estética que no fuera transcribir la de cada uno de los medios considerados y los vetos establecidos en función del público al que se dirigían, donde radica la aportación de estas páginas. Más que a lo interesante, esa categoría de la primera modernidad, y a lo que ha logrado traspasar las barreras temporales de su estricta contemporaneidad, se ha atendido a lo existente, si es que fue en ese momento significativo. No se han aplicado cribas por así decir verticales y ordenadas en base a valores hoy o bien en la modernidad compartidos, sino a una presentación horizontal de lo acaecido en la escultura de entreguerras donde en principio cualquier objeto introducido entonces en el territorio del arte debía ser considerado. La aproximación horizontal a la cultura material de una época es la propia de la arqueología que no aplica otras valoraciones jerárquicas entre los objetos considerados que la derivada de la cantidad de información que contengan tanto por sí mismos como por las circunstancias de su hallazgo. Librar a la etnografía y la arqueología de hipotecas estéticas fue, precisamente, un empeño surgido en entreguerras y del que hubo ocasión de tratar en el cuarto capítulo, un empeño, por cierto, coetáneo y de alguna manera paralelo al de los surrealistas respecto al arte y la estética basada en la forma.

Considerar como se hace aquí, al mismo tiempo y con el nivel de importancia otorgado respectivamente por la propia época, las obras y artistas que finalmente la modernidad y el mercado han mitificado, junto a las definitivamente olvidadas o las que hoy sin duda producen pleno rechazo sino abierta hilaridad, implica en alguna medida desactivar los discursos que por activa o por pasiva determinan la visión actual de la escultura de aquellos años. ¿Qué puede quedar a cambio? En el presente caso, sobre todo una recopilación, una reunión de artistas y de los objetos de escultura que produjeron, ajena a cualquier apasionamiento estético exclusivista pero apasionada en el afán de contemplar todas las facetas de aquella actividad. Con este criterio horizontal que no renuncia a los discursos parciales, al contrario, los potencia, pero que es escéptico con los grandes discursos integradores -que en realidad son siempre discursos excluyentes-, con las prestigiosas explicaciones modernas, se ha constituido un archivo hasta donde es posible objetivo, ordenado según las fuentes empleadas, las revistas de arte, evitando jerarquías clasificatorias: frente a Lineo y sus premodernas y sin duda útiles jerarquías, el archivo, las piedras que cambian de bolsillo de Samuel Beckett o la imposible memoria indiscriminada y completa de Borges. Estas metodologías que en realidad niegan toda metodología acusándolas de ser en sí mismas discursos superpuestos, tienen mucho que ver con la actualmente generalizada desconfianza hacia la culminación del relato -del *récit* de Lyotard-, hacia la univocidad del sentido; tienen mucho que ver con el interés por el marco que determina la cultura y no únicamente por sus productos “acabados” e intercambiables, con cierto arte actual que acepta el caos de la interferencia entre los medios y los lenguajes como una posibilidad de obra, de conocimiento.

Anuladas las jerarquías y los anatemas del *modernismo* que escribió las historias divulgativas del arte moderno y que en muchos casos, como se ha podido ver, se enuncian ya con perfecta claridad en la crítica de la época, sin necesidad de esperar a Clement Greenberg o Michael Fried, queda un marco interpretativo ampliado y abierto, incluso, en una primera aproximación al estudio, probablemente cierta sensación de caos, no en el sentido de falta de orden en los contenidos, escultores, obras, críticos, etc., expuestos, sino de falta de orientaciones dominantes que contribuyan a una lectura determinada de la época. Este

estudio es, en este sentido, deliberadamente abierto y pretende en primer lugar aportar los elementos de juicio objetivos y necesarios para establecer nuevos y variables vínculos entre los diversos procesos culturales-artísticos coetáneos o entre ellos y la posteridad. Se establecen, ciertamente, las afirmaciones, las contradicciones, las influencias y reacciones de la escultura, la crítica y la estética del momento; no nos limitamos, insistimos, a la descripción. Pero solo se aporta una interpretación y contextualización crítica de los acontecimientos y de las formas, tras presentar pormenorizadamente y con tanto detalle como la abundancia de documentación aportada por las revistas haya permitido y una dimensión razonable del trabajo hubiera aconsejado, todos los datos disponibles y pertinentes para plantear adecuadamente el asunto, para enunciar correctamente los términos del problema tal y como aconsejaba a menudo Le Corbusier por aquellos años. Por lo tanto, la amplísima batería documental que en este estudio genera, posibilita, justifica y avala el análisis crítico discursivo acerca de la escultura de entreguerras, adquiere por sí misma corpus y autonomía suficiente como para esperar que sea instrumento útil y sirva a su vez a otros investigadores para establecer sus propias conclusiones y variables críticas.

DOCUMENTOS

El principal interés de este estudio fue, efectivamente, desde el comienzo, esa aproximación inmediata a la época de entreguerras con el fin de conocer y comprender mejor el devenir de la escultura en el período previo a la eclosión de la gran estatuaria abstracta posterior a la Segunda guerra mundial. Al margen del grado de cumplimiento de este objetivo genérico, el largo recorrido efectuado ha tenido otros correlatos surgidos al hilo de la investigación que, como principalmente el estudio de las revistas de arte, probablemente constituyan sus valores más estables cuando menos, como indicábamos, desde el punto de vista de su potencial utilidad para ulteriores investigaciones. Hacemos referencia a la recuperación documentada de territorios de la cultura estudiada, poco o nada presentes en los textos españoles. Al margen del interés específico que se pueda otorgar a la puesta a luz de escultores prácticamente desconocidos -por mucho que la mayor parte de ellos militasen en una clase de estatuaria figurativa hoy denostada-, el recorrido efectuado supone un estudio ordenado y bastante completo de las revistas de arte y cultura del París de entreguerras, es decir, de las revistas de arte más difundidas internacionalmente, hasta hoy completamente inexistente en España. También, aunque este no ha sido un objetivo tratado sistemáticamente, implica un recorrido por la crítica de época igualmente novedoso ofreciendo la ocasión de conocer a algunos de los formadores de la opinión artística del momento más influyentes y de valorar sus ideas y su literatura artística.

Revistas de arte y críticos en el París de entreguerras podría ser uno entre otros subtítulos adecuados a este estudio. Lo cierto es que la importancia que estos capítulos fueron adquiriendo a medida que la investigación avanzaba no hizo sino crecer, hasta elevar los aspectos documentales de la investigación a un fin en sí mismo. Siendo en cualquier caso inevitable bucear las fuentes de época, las revistas de arte, en que forzosamente debía basarse esta recuperación del ambiente artístico y concretamente de la escultura de entreguerras, el interés de las propias revistas, tanto en sus aspectos críticos como en los meramente visuales y gráficos, aconsejó preservarlas en su apariencia original y presentar sus páginas, textos y sumarios a parte pero estrechamente vinculados con el estudio principal y crítico al que complementarían, como un compendio sistemático, ordenado y accesible a otros investigadores interesados en los procesos artísticos de aquellos años. La idea de articular toda esa documentación en un volumen específico de anexos compuesto por la presentación fotográfica, perfectamente legible en su formato digital, de artículos completos o selecciones significativas de los mismos, de traducciones de textos de interés y completamente inéditos, de fichas bibliográficas detalladas de las revistas y de los sumarios completos o parciales de muchas de ellas, guió desde el primer momento esta investigación. De hecho, este volumen documental quedó perfectamente establecido en todos los contenidos mencionados mucho antes de que el texto crítico que ahora se presenta estuviera disponible y hasta el último momento se contempló su

entrega como parte de los resultados de la investigación. Hemos desistido de ello, creemos que el estudio crítico ahora presentado, ampliamente ilustrado y repleto de citas y comentarios de artículos, cumple suficientemente sus objetivos y mantiene un grado de autonomía y sustento documental adecuado. Guardamos pues la cocina que ha permitido elaborarlo para futuras aportaciones.

¿CONCLUSIÓN?

Con lo dicho hasta este punto se ha querido poner de relieve que lo que finalmente ha importado en esta investigación y lo que ella puede principalmente aportar al conocimiento del objeto propuesto es, precisamente, el propio recorrido efectuado y su minucioso registro. Un recorrido al comienzo muy marcado por aprioris, convicciones y creencias -las proyecciones desde el presente de que hablábamos- pero que devino rápidamente un constante abrir de puertas laterales, un constante atisbar imágenes inesperadas. Los pasajes que gustan al pasante, al *flâneur* expectante que hace del deambular, del dejarse sorprender, su objetivo.

Diferencia de la escultura. No obstante, este estudio en sus primeros momentos partió de la hipótesis de que la escultura requería un enfoque historiográfico diferenciado, pues tanto sus desarrollos como medio artístico, como su función social, presentan un perfil casi tan específico y diferenciado respecto al de la pintura como pudiera tenerlo la propia arquitectura. Esta caracterización de lo escultórico en contraste con las representaciones bidimensionales es, ciertamente, muy variable en épocas y culturas, pero se hace especialmente acentuada en algunos momentos de la edad contemporánea, tanto en el siglo XIX como en el XX. Junto a esta personal percepción de la escultura como diferencia, que pone en cuestión algunas lecturas modernas que ven en las vanguardias un proceso de disolución de los géneros o medios artísticos, y como un correlato de ella, se contemplaba la premisa de una cierta imposibilidad moderna de la escultura, entendiendo por moderno muy particularmente las formalizaciones de las primeras vanguardias de corte normativo más o menos racionalista y el gusto avanzado de, por ejemplo, los años 20. Estas suposiciones, muy vinculadas y propiciadas por las contestaciones posmodernas al discurso precedente del *modernismo*, fueron expuestas en la *Introducción* y la *Primera parte*. La “poca modernidad” de la escultura, incluso de la escultura vanguardista -pues nos referimos genéricamente a un rasgo identificador del medio y no de unos u otros modos dentro del mismo-, no hace referencia a la tan traída y llevada querencia tradicionalista del oficio de escultor, de la profesión de estatuario, sino a cierta incapacidad derivada de su propia materialidad y tridimensión -incluso del motivo humano que siempre le ocupó tan relacionado con el culto, el ritual o el erotismo por muy clásico que se pretendiera para asumir plenamente los ideales de racionalidad y transparencia de la modernidad.

Esta percepción de la escultura como medio artístico siempre retrasado, tímido y deudor de la pintura en sus “progresos” modernizadores y sus actualizaciones contemporáneas no es reciente ni fue expuesta por vez primera por la historiografía de la baja modernidad, en realidad, tal como se ha analizado en páginas precedentes, era ya una convicción común en los ambientes críticos avanzados de la época de entreguerras, e incluso antes, que consideraban, en ese sentido, prácticamente insalvables las servidumbres sociales y técnicas del medio. Desde las páginas de las revistas ha habido ocasión de comprobar cómo, tanto desde los entornos más conservadores como desde los más avanzados, la escultura se presenta, efectivamente como diferencia. Entre los primeros con un matiz positivo, como el medio artístico que mejor estaba sabiendo mantenerse firme en los valores seculares del arte y actualizarse sin estridencias y con pasos seguros. Entre los segundos, con matices muy diversos, se destacaron los intentos, por otra parte relativamente poco numerosos, de aproximar el quehacer escultórico a las derivas emprendidas desde las vanguardias, en particular del cubismo y sus consecuencias racionalistas, para, ya mediado el período y debido al ambiente propiciado por el surrealismo, descubrir cierta naturaleza perturbadora intrínseca a los objetos tridimensionales, que se avendrían mal a meras explicaciones formalistas o lingüísticas de su

sentido y potencialidades últimas.

Objetualidad y misterio. No solo desde el por esencia antimoderno surrealismo se descubren estas capacidades, que ya no limitaciones, del objeto artístico tridimensional, de la escultura; también desde medios tan establecidos como el entorno de *Cahiers d'Art* -especialmente, como se ha podido apreciar, su director Christian Zervos-, se comienza a percibir lo escultórico como un asunto misterioso que encuentra sus máximos modelos en las producciones de los períodos altos de las culturas o de la mismas culturas etnográficas, es decir, en referentes anacrónicos, ni tradicionales ni modernos, que hablan de una suerte de estado de naturaleza donde todo aquello que la cultura acabará encauzando y la civilización inevitablemente adultera, todavía está vivo y activo. La escultura ya no tiene por qué seguir los pasos de la desprejuiciada y emprendedora pintura, tiene, muy al contrario, que indagar en su peculiar sensibilidad hacia los imponderables y los continuos de la experiencia humana; el trabajo y la materia del escultor lo vinculan a la naturaleza y sus misterios en unos términos imposibles para las virtualizaciones bidimensionales. Esta dimensión horizontal con que desde un punto de vista psicológico se percibe el objeto escultórico, parece ser inseparable de su ambiguo estatus entre lo plenamente terrenal y lo ideal o lo transcendente: por una parte, su evidente y efectiva pertenencia a las realidades tangibles y vulgares del mundo -en el sentido de no mediadas ni parafraseadas por el lenguaje-; por otra, una marca artística que convierte al objeto escultórico en hecho comunicativo rescatándolo del mundo indiferenciado de lo natural, sustrayéndolo a una vida objetual inane.

La nueva sensibilidad hacia el fragmento y el resto arqueológico, como se ha ido viendo plenamente asentada en el período de entreguerras tanto en territorios vanguardistas como en otros no ajenos a la tradición, encaja perfectamente en una percepción de la escultura como arte sujeto a contingencias que encuentra en su propia naturaleza física, en su simple posibilidad de ruptura y en su cualidad objetual, el límite de sus aspiraciones tradicionalmente idealistas. Se ha comprobado la aceptación generalizada en el período tratado de la escultura como un arte al que el tiempo y sus accidentes también dan debidamente su forma. Es cierto que ya se había afirmado que el tiempo da los últimos toques maestros a la pintura, pero el fragmento arqueológico no reviste a la escultura del encanto y la entonación armonizada alcanzada por la pintura tras una oxidación reposada de los aceites, más bien la disloca, rompe su voluntad de elevación y distinción, para devolverla a una azarosa vida material que, sin embargo, refuerza su potencia espiritual, su potencial psicológico, al aproximar sus fragmentos a una naturaleza humana que el mundo moderno había expulsado definitivamente del paraíso metafísico y el psicoanálisis había desagregado y convertido en objeto de análisis. La pasión por lo que en su momento llamamos artes primevas, por las manifestaciones artísticas, prácticamente siempre escultóricas, de los momentos iniciales de las culturas, ha estado siempre presente en el recorrido realizado y lo ha estado, hay que insistir, de un modo u otro en prácticamente todos los escultores presentados, más allá de su adscripción estética. Ese interés por las producciones originarias y el uso hecho de ellas por la escultura de entreguerras no halla un paralelo equiparable en otros medios artísticos; el arte khmer, el egipcio, el arcaico de la cuenca mediterránea, el precolombino o las artes etnográficas fueron espejos de la escultura de entreguerras, de toda clase de escultura, pero apenas de la pintura siempre profundamente moderna y ocupada inmediatamente en su tiempo.

Virtud definitiva. Parece, pues, que desde los datos aportados en este estudio se llega siempre y por diversos caminos a concluir lo que en alguna ocasión dimos en calificar algo paradójicamente como “cierta incapacidad moderna de la escultura moderna” aludiendo con ello a una imposibilidad esencial que convierte al binomio “escultura moderna” en una aporía en sus términos. Sin embargo, tal incapacidad moderna se ha interpretado por lo general como una literal limitación del medio causada por el irresuelto lastre de sus propias tradiciones y por su fuerte componente material y artesanal. Pero si de algo ha servido sumergirse en aquel ambiente artístico de entreguerras es para poder denunciar tal acusación de incapacidad como un falso planteamiento propio de la visión maniquea del *modernismo* que comienza a formarse precisamente en aquellos días. Hemos tenido ocasión de comprobar cómo los debates y

posicionamientos tradición-modernidad en escultura revestían una complejidad y riqueza de matices que desmonta cualquier visión reduccionista. Cómo la especificidad de lo escultórico requiere adaptar los puntos de vista, y su déficit de modernidad constituye, precisamente, su virtud definitiva. Una virtud que, por ejemplo, ha de permitir al medio constituirse en el receptor más acabado de las tensiones vanguardistas abstracción-figuración, geometría-organicismo que se manifiestan en las logradas síntesis escultóricas de los años 30, en las que la hibridación y la impureza lingüística sitúan a la modernidad ante sus propios límites. “Poca modernidad” perceptible en la escultura de entreguerras que al cabo de los años se manifestará como la condición que convertirá, ya en la baja modernidad, al medio escultórico en el terreno propicio para socavar o al menos expandir la circunscripción moderna. Para minar el mito de la autonomía estética que la escultura, por su propia naturaleza, no puede ni aún pretendiéndolo, hacer suyo.

¿Conclusión? Pero, para concluir esta reflexión sobre lo hecho y sus resultados, insisto en dar un valor relativo a estas u otras conclusiones posibles; en escribir conclusiones entre interrogantes. Lo que aporta este estudio es más bien la distancia corta, incluso la minucia, el enfoque sobre el árbol que, en realidad, era el tapado por un bosque rígido y distorsionado. Aporta, o eso deseo, la posibilidad de reconocer en su conjunto la escultura de la época sin excesivos andamiajes previos y, por lo tanto, de establecer otros vínculos que los habituales, de obtener conclusiones coincidentes con las aquí esbozadas o bien perfectamente opuestas a ellas.

Arte y escultura en las revistas del París de entreguerras.

BIBLIOGRAFÍA

1. REVISTAS DE ENTREGUERRAS PRESENTES EN LA INVESTIGACIÓN.
2. ARTÍCULOS CITADOS O ALUDIDOS EN TEXTO Y/O IMAGEN.
3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA.

1. REVISTAS DE ENTREGUERRAS PRESENTES EN LA INVESTIGACIÓN.

Abstraction creation art non figuratif. (Órgano de la asociación artística del mismo nombre) Editada en París con periodicidad anual y de modo cooperativo, 5 números entre 1932 y 1936. Formato 22,5 x 27,8 cm. Comité de redacción específico para cada entrega, algunos animadores destacados: Arp, Béohty, Gleizes, Hélion, Herbin, Kupka, Tutundjian, Valmier, Vantongerloo, Pevsner. Reimpresiones (ambas ilocalizables hoy día): *Abstraction creation art non figuratif*; Arno Press, New York 1968 y Éditions Paule Nemours, Paris (s. a.)

Action Publicada en París, lanza 12 números entre 1920 y 1922. Formato 19,5 x 24,5 cm Revista artística dirigida y promovida por Florence Fels y animada por Max Jacob que quiso establecer un compromiso con la actividad renovadora del arte moderno sin desechar los valores del pasado. Constituye un primer momento del Art vivant y el espíritu de Vuelta al orden, aunque aún con rasgos de la militancia radical de antaño. Reimpresión: **Action n° 1 à 12, 1920-1922**, Jean-Michel Place, París 1999

Acéphale. (Revista de pensamiento concebida por Georges Bataille y André Masson) Publicada en París, 5 números entre 1936 y 1939. 19 x 27,5 cm. Directores: Georges Ambrosino, Georges Bataille, Pierre Klossowski. Ilustrador: André Masson. Reimpresión: **Acéphale n° 1 à 5, 1936-1939**, Jean-Michel Place, París 1980; con presentación de Michel Camus.

L'Amour de l'art. *Art ancien, art moderne, architecture, arts appliqués.* Revista de arte de modernidad moderada e interesada por los artistas de la Escuela de París. Editada en París con periodicidad mensual entre 1920 y 1951. Formato: 23,5 x 30,2 cm. Directores (redactores jefe) consecutivos hasta 1939: Louis Vauxcelles, Waldemar George, François Fosca, René Huyghe. No existen reimpresiones ni recopilación alguna.

L'Art et les Artistes. *Revue mensuelle d'art ancien et moderne sous la direction d'Armand Dayot.* (En 1921: *Art ancien, moderne, décoratif. Revue d'Art de France et de l'Étranger.*) Revista de arte de corte tradicional editada en París entre 1905 y 1939; 3ª serie 1919-1939, 199 números publicados. Formato: 20 x 28,8 cm. Director fundador Armand Dayot, le sucede en 1930 su hija Magdelaine A-Dayot. No existen reimpresiones ni recopilación alguna.

Art et Décoration. Editada en París por Editions Albert Levy. Publicación de larga trayectoria y solidamente asentada, fundada a comienzos del siglo, mantiene una perfecta periodicidad mensual hasta

la Segunda guerra mundial. Siempre cuidada y excepcionalmente impresa, se presenta en folio y con excelente papel cuché para todas sus páginas, siempre fuertemente ilustradas. No es revista marcada por personas o direcciones concretas y acoge una saludable variedad prestigiosos colaboradores. Su especialización en asuntos decorativos, campo en el que continua siendo la referencia principal de la época, se equilibra con una amplia dedicación a la arquitectura y el arte. Mantuvo un tono moderno y elegante en lo relativo a la decoración y la arquitectura, pero más moderado y tradicional respecto al arte. No existen reimpresiones ni recopilación alguna.

L'Art Vivant. Editada en París entre 1925 y julio de 1939, con periodicidad quinquenal y formato en folio 31 x 24,5 cm., en papel verjurado corriente y fueros de texto color en cuché. Fundada y dirigida por Florence Fels. Segundo proyecto de Florence Fels, en esta ocasión con la proximidad de André Salmon que convertirá esta revista en su tribuna habitual. Se trata de una de las grandes revistas de arte del período en la que colabora lo más destacado de la crítica y cuyo éxito editorial y gran difusión la convierten en un excelente indicador de la época. Mantuvo un carácter de magazín, de temática variada y lectura ágil, muy apegada a la información del momento y con pocos artículos amplios y de fondo. Su línea artística define plenamente una idea de Vuelta al orden vinculada a la asimilación de los recursos vanguardistas, despojados de todo radicalismo, en las figuraciones propias de la Escuela de París. No existe reimpresión alguna.

Bifur. Revista de vanguardia literaria y fotográfica con 8 números editados en París entre 1929 y 1930. Formato 19 x 24 cm. Dirigida por Georges Ribemont-Dessaignes. Con contribuciones de: Gottfried Benn, Brassai, Claude Cahun, Robert Desnos, Max Ernst, Ramon Gómez de la Serna, James Joyce, Fernand Léger, Michel Leiris, André Masson, Henri Michaux, Tina Modotti, Pascal Pia, Francis Picabia, Boris Pilniak, Man Ray, Rabindranath Tagore, Tristan Tzara, William C. Williams, entre otros. Reimpresión: *Bifur n° 1 à 8, 1929-1931* ; Editions Jean-Michel Place, Paris 1976; con introducción de Jacqueline Leiner

Cahiers d'art. *Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, sculpture, architecture, art ancien, ethnologie, cinéma.* (Subtítulo en 1930) Editada en París entre 1926 y 1960. Formato: 25 x 31 cm. Editor y director Christian Zervos. Sin reimpresiones ni recopilaciones. Existe un *Index Général de la revue "Cahiers d'Art" 1926-1960*, Editions "Cahiers d'Art", París 1981

Cercle et Carré. *Organe du groupe international « Cercle et Carré»* Editada en París, 3 números en 1930. Formato 24,5 x 33 cm. Promotores: Michel Seuphor y Joaquín Torres-García. Reimpresión: **Cercle et carré n° 1 à 3, 1930** ; Editions Jean-Michel Place, Paris 1977, con presentación de Hubert Juin.

Circle. International survey of constructivism art. Revista manifiesto del arte abstracto y concreto publicada en Londres en 1937: Reimpresión: Faber&Faber Limited 1971.

DADA. Subtítulos diversos: *Recueil littéraire et artistique; Anthologie Dada; Bulletin Dada; Dadaphone; Dada au grand air.* Aparecen 8 números publicados en Zurich y París entre 1916 y 1922. Formato variable. Promotores: Tristan Tzara, Marcel Janco, François Arp. Varias reimpresiones, entre ellas: **Dada Zürich - Paris, 1916-1922**, Éditions Jean-Michel Place, Paris 1981, presentación de Michel Giroud.

Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro.Nº 1 à 8, 1931-1935 Georges Henri Rivière Paul Rivet 150 x 225 mm Paul Rivet (1876-1958) et Georges Henri Rivière (1897-1985) fondent en 1931 le *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro* qui représente la première publication spécialisée en muséologie ethnologique.

Documents. *Archéologie. Beaux-Arts. Ethnographie. Variétés.* Editada en París, 15 números entre 1929 y 1930 (1ª serie, etapa de Bataille). Periodicidad mensual. Formato: 21 x 27 cm. Dirección efectiva de Georges Bataille. Reimpresión de la 1ª série completa en dos volúmenes: **Documents n° 1 à 7, 1929 et nos 1 à 8 1930**; Editions Jean Michel Place, Paris 1991, con introduction de Denis Hollier "*El valor de uso de lo imposible*".

Documents internationaux de L'Esprit Nouveau. Un solo número aparecido en París en 1927. Formato 21,4 x 26,2 cm. Dirigida por P. Dermée, Michel Seuphor y Enrico Prampolini. Reimpresión: **Documents internationaux de L'Esprit Nouveau.** Editions Jean-Michel Place, Paris 1977

Documents 1934. Revista belga orientada a la crítica cinematográfica que editaba un número por año. El correspondiente a 1934 es cedido al grupo de Breton resultando uno de los documentos fundamentales del grupo surrealista. Reimpresión facsímil: **Documents 1934.**

L'Esprit Nouveau. *Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine paraissant le 1^{er} de chaque mois. Arts, Lettres, Sciences.* Editada en París, 28 números entre 1920 y 1925. Formato: 25 cm (altura). Dirigida por Paul Dermée (solo primeros números) y por Amédée Ozenfant y Le Corbusier. Reimpresión: L'Esprit Nouveau (8 volúmenes), Da Capo Press, New York 1968 y 1969. Abundan las recopilaciones de los textos de Le Corbusier quien ya en la época reunió en un volumen muchos de ellos: Le Corbusier: **L'Art décoratif d'aujourd'hui**; G. Crès et Cie, París 1925.

Formes. Editada en París entre 1929 y 1934 con edición en inglés. Dirigida por Waldemar Georges. Tuvo una tirada irregular, tras un tiempo sin poder ser editada por problemas financieros se integró durante el año 1934 en *L'Amour de l'Art*, cuyos fascículos repartían su paginación entre las dos revistas. Sin negar el valor del arte moderno, se matizan sus logros; en Formes se recoge la defensa del arte francés y de la vinculación de tradición y modernidad emprendida por su director desde el cambio de década. No existen reimpresiones.

Gazette des beaux-arts. (*Courrier européen de l'art et de la curiosité*, subtítulo hasta 1906) Revista de larga tradición editada en París desde 1859, manteniéndose la cabecera hasta la actualidad. Formato desde 1920: 22 x 27 cm. Director y propietario desde 1929: Georges Wildenstein. Patronato con personalidades del coleccionismo, las finanzas o la aristocracia, por ejemplo el de 1930: Duque de Alba, Albert Besnard, Conde Moïse de Camondo, S. Charlet, Robert Jameson, R. Koechlin, L. Methman, Ed. Pottier, Baron Edmond de Rothschild, Roger-G. Sandoz, Ch. Widor. No existen reimpresiones ni recopilación alguna.

Littérature. (Revista fundamentalmente literaria) Editada en París, dos series de 21 y 13 números respectivamente aparecidas entre 1919 y 1924. Formato: 1ª 14 x 22, 2ª 18 x 23 cm. Directores: Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, Max Morise. Reimpresión: **Littérature**; Editions Jean-Michel Place, 2 tomos, París 1977

Minotaure. *Revue artistique et littéraire.* Editada en París, 13 números (11 fascículos) publicados entre 1933 y 1939. Periodicidad irregular. Formato: 31,7 x 24,3 cm. Editor y director: Albert Skira; director artístico: Émile Tériade; comité de redacción variable: André Breton, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Maurice Heine, Pierre Mabille. Reimpresión: **Minotaure** (Edición facsímil en tres volúmenes), Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1981

La revue de l'art ancien et moderne. Revista orientada al arte tradicional, al contemporáneo y al coleccionismo de arte y antigüedades. Paginada e ilustrada cuidadosamente se mantuvo siempre en un tono de moderado tradicionalismo. Editada en París entre 1897 y 1937 (170 entregas) con periodicidad mensual, 10 números por año. Formato : 22 x 29,5 cm. Director y editor propietario: André Dézarrois. No existen reimpresiones ni recopilación alguna.

La Revolution surréaliste. (Órgano del grupo surrealista) Editada en París, 12 números en 11 fascículos entre 1924 y 1929. Director: André Breton, otros responsables: Pierre Naville, Benjamin Péret, Louis Aragon. Formato: 20,5 x 29,5 cm. Reimpresión: **La Révolution surréaliste n° 1 à 12, 1924-1929**, Editions Jean-Michel Place, París 1975-1991, presentación de Marie-Claire Bancquart, 1991, prefacio de Georges Sebbag.

SIC. Revista literaria y artística de tono vanguardista. Editada en París entre 1916 y 1919. Reimpresión: Jean Michel Place, París

Le Surréalisme au service de la révolution. (Órgano del grupo de André Breton) Editada en París, 6 números entre 1930 y 1933. Formato: 20,5 x 29,5 cm. Director: André Breton, gerente: Paul Éluard. Algunos colaboradores: Louis Aragon, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Max Ernst, Paul Nougé, Benjamin Péret, Yves Tanguy, etc. Reimpresión : **Le Surréalisme au service de la révolution**, Editions Jean-Michel Place, París 1976 -2003

Variétés. Editada en Bruselas por P. G. van Hecke entre 1928 y 1930. Es un magazine de información cultural y mundana, atrevida, elegante y algo snob. Destaca su dedicación a la imagen fotográfica. Son especialmente conocidos sus números especiales dedicados a Africa, la URSS y sobre todo su numero fuera de la serie titulado *Le surréalisme en 1929* confiado completamente al grupo surrealista belga y parisino. Reimpresión facsímil: **Le Surréalisme en 1929**.

2. ARTÍCULOS CITADOS O ALUDIDOS EN TEXTO Y/O IMAGEN.

Artículos sin firma, de la redacción y editoriales (por revistas):

L'Amour de l'Art

Editorial; **L'Amour de l'Art** nº 1 mayo 1920.

Sin firma: *Le Salon d'Automne III. Les Arts Appliqués, l'Art Urbain*; **L'Amour de l'Art** nº 11 1923, pp.743-747

Sin firma: *L'Exposition de 1925 et les artistes. Notre Enquête*. **L'Amour de l'Art** nº 1 1924, pp.30-32,

Sin firma: *Nécrologie*; **L'Amour de l'Art** nº 5 1934, p. 8

Redacción: *Paris dépotoir des marbres*; **L'Amour de l'Art** nº 10 1935, sin paginar (2 Pág.), 5 ilustr.

L'Art et les Artistes

Sin firma: *Échos des arts* [página de imagen], **L'Art et les Artistes**, Cuarta Serie de Guerra: nº 3: *L'Amérique en France*, 1918, p. 43

Sin firma: *À nos abonnés et amis*, **L'Art et les Artistes** nº 1, enero 1920

Sin firma: *L'actualité. L'exposition des dessins et aquarelles de Picasso a la Galerie Paul Rosenberg*.

L'Art et les Artistes nº 14 febrero 1921, p. 186, 1 ilustr

P. L.: *À travers le Salon des Indépendants*; **L'Art et les Artistes** nº 74, febrero 1927, pp. 173-175

Sin firma: *Mort de Mme Jane Poupelet*; **L'Art et les Artistes** nº 132 diciembre 1932, p.105

Art et Décoration

Sin firma: *Villes et Monuments*; **Art et Décoration** 1º semestre 1921, Chronique, p. 2-3, 1 ilustr.

L'Exposition des Arts Decoratifs. **Art et Décoration** 2º semestre 1925

Sin firma: *Antoine Bourdelle et le Monument Mickiewicz*; **Art et Décoration** mayo 1929, Chronique p. 1-3, 3 ilustr.

F. S. (Desconocido): *Exposition rétrospective Joseph Bernard*; **Art et Décoration** marzo 1932, Les échos d'art, p. V, 1 ilustr.

Cahiers d'Art

Sin firma: *L'art de la mise en scene*, **Cahiers d'Art** nº 4 1926, pp. 73-76, 11 ilustr.

Sin firma: *Visions d'aujourd'hui: erreur, romantisme*; **Cahiers d'Art** nº 5 1926, p. 114, 2 ilustr

Sin firma: *Interieurs*; **Cahiers d'Art** nº 6 1926, p. 149, 2 ilustr.

Sin firma: *Léger; Les expositions*; **Cahiers d'Art** nº 6 1926, (sin paginar)

Sin texto: *Aristide Maillol, Feuilles de carnet*; **Cahiers d'Art** nº 6 1926, pp. 129-131, 11 ilustr.

N.D.L.R. y C. V., *Art européen d'aujourd'hui. Les Expositions*, **Cahiers d'Art** 1927, nº 6, F. V. p. 6, 8 ilustr.

Sin firma: *Les Expositions (New York)*, **Cahiers d'Art** nº 9 1927, en "Feuilles volantes", p. 4.

Sin firma: *Première Exposition Annuelle d'un groupe de Sculpteurs*; Les expositions à Paris et ailleurs:

G. Jacques Bernheim, **Cahiers d'Art** 1927, nº 10, Feuilles Volantes, pp. 5-6, 3 ilustr.

E. C. P.: *Les Fontaines de Rudolph Belling*; **Cahiers d'Art** nº 3 1928

Sin texto: *Aristide Maillol et la Ville de Paris*; **Cahiers d'Art** nº 8 1928, p. 360, 2 ilustr.

Sin firma: *Gaudí*; **Cahiers d'Art** nº 6 1929, Les Livres, pp. XVII-XVIII

Sin firma: *À propos de Gaudí*; **Cahiers d'Art** nº 7 1929, Livres d'Art, p. XX

Sin firma: *Exposition d'Art abstrait et surréaliste; Les expositions à Paris et ailleurs*, **Cahiers d'Art** nº 7 1930, p. XVII, Feuilles volantes, nº 10, p. 5-6, 3 ilustr.

Sin firma: *Sculptures et dessins de Jane Poupelet (Galerie Bernier), Les expositions à Paris et ailleurs*, **Cahiers d'Art** nº 5, 1930, p. 275

Sin firma: *Duchamp-Villon, Les Expositions*, **Cahiers d'Art** nº 4 1931, p. 227, 1 ilustración

N.D.L.R.: *Exposition Miró de sculptures-objets*, **Cahiers d'Art** nº 9-10 1931, p. 431, 2 ilustr.

N.D.L.R.: *Exposition Picasso aux Galeries Georges Petit / Bénin*, **Cahiers d'Art** 1932, Nº 3-5 pp. 85-228
 Sin firma: *Vente de la collection des "Cahiers d'Art"* (sup. de 24 pag.); **Cahiers d'Art** nº 1-2 1933
 Sin firma: *Hans Arp*, **Cahiers d'Art** nº 5-6 1933, p. 236, 2 ilustr.
 N.D.L.R.: Le futur Palais des Soviets à Moscou; **Cahiers d'Art** nº 1-4 1934, pp. 114-115, 1 ilustr.
 Sin firma: *Pablo Gargallo Galerie Brummer, New York*, Les expositions à Paris et ailleurs, **Cahiers d'Art** 1934, Nº 5-8, pp. 205, 207, 3 ilustr.
 Publicidad en contraportada: *Myrbor* (casa de decoración) **Cahiers d'Art** Aparecida en varios números

L'Esprit Nouveau

Sin firma: *Domaine de l'esprit nouveau*, **L'Esprit Nouveau** nº 1 octubre 1920, p. (anterior a la 1ª)
 Sin firma: *L'Esprit nouveau*, **L'Esprit nouveau** nº 1 octubre de 1920, p. 3
 La Direction: *Ce que nous avons fait, ce que nous ferons*; **L'Esprit Nouveau** nº 11-12 1921, p. 1211
 Sin firma: *Sommaire des Revues*, **L'Esprit Nouveau** nº 11-12 septiembre 1921, p. 1367
 Sin firma: *Evolution de la Carrosserie Automobile*; **L'Esprit Nouveau** nº 13 octubre de 1921, p. 1570
 Sin firma: *Une conversion*; **L'Esprit Nouveau** nº 14 noviembre 1921, p. 1577
 Sin firma: *Technique de la Peinture*, **L'Esprit Nouveau** nº 14 noviembre 1921, p. 1623
 N. D. L. R. Le Salon des Indépendants; **L'Esprit Nouveau**, nº 14, noviembre 1921, p. 1639
 Redacción: *Pour Monsieur Vauxcelles*; **L'Esprit Nouveau**, Nº 14 noviembre de 1921, p. 1671
 Sin firma: *Les Revues*; **L'Esprit Nouveau** nº 14 noviembre 1921, p. 1679
 Sin firma: *La tour de Tatline à la Troisième Internationale*; **L'Esprit Nouveau** nº 14 e 1921, p. 1680
 Borlin, Cendrars, Milhaud, Lèger: *Le ballet «La Création du Monde»*; **L'Esprit Nouveau** nº 18 abril de 1923
 Sin firma: *Pedagogie. Bauhaus, Weimar*; **L'Esprit Nouveau** nº 19 julio 1923, (sin paginar)
 Redacción: *L'Esprit Nouveau apporte son appui au "Bauhaus" de Weimar*; **L'Esprit Nouveau** nº 27 noviembre 1924, (sin paginar)
 Redacción: *Dernières oeuvres de Jacques Lipchitz*, **L'Esprit Nouveau** nº 28 enero 1925, pp. 2356-2361, 7 ilustr.

Diversas publicaciones:

Sin firma: *Renoir sculpteur a la Galerie des Beaux-Arts*; **Art et Industrie**, noviembre 1934, p. 42,
 La Redacción: *Monsieur le courriériste de "Comoedia"*; **Cercle et Carré** nº 2 abril 1930, (sin paginar, 7ª del cuadernillo)
 Sin firma: *L'Exposition des Arts Décoratifs Modernes*; **La Gazette des Beaux-Arts** noviembre 1925, p. 291
 Sin firma: *L'enquête sur la reencontré*; **Minotaure** nº 3 – 4, nº doble, impreso en diciembre de 1933, pp. 101-116, 1 ilustr., p. 107-108
 Sin firma: Página de presentación, **Minotaure**, nº 1, 1933, sin paginación)
 Sin firma: *Les attitudes passionnels en 1878. Le cinquantenaire de l'hysterie (1878 1928)*, **La Révolution surréaliste** nº 11 marzo 1928, sin paginar
 Sin firma: *Antoine Bourdelle*; **La Revue de l'Art** 2º semestre de 1929, pp. 173- 178, 3 ilustr.
 Sin firma ni título: **SIC.**, nº 10 1916. Sin paginación.
 Déclaration, colectivo (los firmantes), **Le Surréalisme ASDLR**, nº 1, julio 1930, p. 41
 Sin firma: *Le surréalisme et la peinture* (reseña crítica), **Variétés**, nº 2, junio 1928, p. 99

Artículos por autor:

Leonhard ADAM:

Sculptures en bois de l'Amérique du N. O.; **Cahiers d'Art** nº 1-4 1934, p. 59-65, 10 ilustr.

Jean ALAZARD:

Lucien Schmegg et la sculpture française contemporaine; **Gazette des Beaux-Arts**, Tomo XIII, 1935, p. 117

Arsène ALEXANDRE:

Degas. Nouveaux aperçus; **L'Art et les artistes** nº 154, N° Degas, febrero 1935, pp. 145-172, 10 ilustr.

Edouard ANDRÉ:

Yvonne Serruys; **L'Art et les Artistes** nº 19 julio 1921, pp. 393 – 398, 6 ilustr.

Hans ARP:

A propos d'Art Abstrait, **Cahiers d'Art** nº 7-8 1931, pp. 357-358, 1 ilustr.

Antonin ARTAUD:

L'Activité du Bureau de Recherches surréalistes; **La Révolution surréaliste** nº 3 abril 1925, p. 31

H. d'ARDENNE DE TIZAC:

La Exposition Chinoise du Musée Cernuschi, I Les Bronzes, **L'Amour de l'Art** nº 5 1924, pp. 161-167, 15 ilustr.

Les Collections de M. Raymond Koechlin; **L'Amour de l'Art**, 1925, nº 2, pp. 93-104

Jacques BARON:

Jacques Lipchitz; **Documents** nº 1 1930, pp. 17-24, 6 ilustr, p. 18

Pierre AUFRAY:

Architectures soviétiques; **Cahiers d'Art** nº 5 1926, pp. 103-108, 10 ilustr.

Georges BATAILLE:

Le cheval académique, **Documents**, nº 1, abril 1929, pp. 27-31, 8 ilustr.

L'apocalypse de Saint-Sever; **Documents** nº 2 1929, p. 80

Le langage des fleurs; **Documents** nº 3 1929.

Figure humaine; **Documents** nº 4 1929, p. 195

Les Pieds Nickelés; **Documents** nº 4 1930, p. 214

Le gros orteil; **Documents** nº 6 1929, p. 298, foto Boiffard

Cheminée d'usine (Dictionnaire); **Documents** nº 6 1929, p. 329

Informe; **Documents** nº 7 1929, p. 382

L'Esprit moderne et le jeu des transpositions; **Documents** nº 8 1930, Chronique p. 49 [489]

Germain BAZIN:

Degas sculpteur; **L'Amour de l'Art** nº 7 [especial Degas] julio 1931, pp. 292-301, 30 ilustr.

Notice historique sur Dada et Surréalisme; **L'Amour de l'Art** nº 3 marzo 1934, pp. 340-342, p. 340 (*Histoire de l'art contemporaine*, Capítulo XII, *La nouvelle subjectivité*.)

Léonard BECK:

La troisième Cheminée de Normandie; **L'Amour de l'Art** nº 9 1935, pp. 332-333, 3 ilustr.

Hans BELLMER:

Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée; **Minotaure** nº 6 1935, pp. 30-31

Léonce BENÉDITE:

La Porte de l'Enfer d'Auguste Rodin; **La Revue de l'Art** 2º semestre 1924, pp. 306-310, 2 ilustr.)

Luc BENOIST:

Dora Gordine; **L'Amour de l'Art** nº 5 mayo 1929, pp. 172 – 176, 5 ilustr.

Les sculptures décoratives de Denis Gelin; **Art et Décoration** noviembre 1932, p. 347, 11 ilustr.

Charles BERNARD:

Bourdelle à Bruxelles; **L'Amour de l'Art** nº 1 enero 1929, pp. 9 – 14, 7 ilustr.

Georg BIERMANN:

Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France; (Reponse par); Cahiers d'Art n° 9 1928, pp. 384, 7 ilust.

Emmanuel BONDEVILLE:

Beethoven et Bourdelle; L'Art et les Artistes n° 167 mayo 1936, pp. 263 – 268, 12 ilust.

Raymond BOUYER:

Les salons de 1922; La Revue de l'Art 1º semestre de 1922, p. 54

Les salons de 1929; La Revue de l'Art n° julio-agosto 1929, pp. 87-95, 17 ilut., p. 87

Louis ARAGON y André BRETON :

Páginas presentación. **Variétés**, n° hors série “Le surréalisme en 1929”, Bruselas, junio 1929, pp. i-xxxii

André BRETON:

Le surréalisme et la peinture (suite); La Révolution surréaliste n° 6, marzo 1926, pp.30-31, 1 ilust.

Variétés, n° hors série “Le surréalisme en 1929”, Bruselas, junio 1929, pp. 26-27

Second Manifeste du surréalisme, La Revolución surréaliste, n° 12, diciembre 1929, pp. 1-17

Equation de l'objet trouvé, Documents 34 “Intervention surréaliste”, Nouvelle série, junio 1934, pp. 16-24, 3 ilust.

Picasso dans son élément; Minotaure n° 1 junio 1933 p. 8-37, 45 ilust.,

Reve-objet; Cahiers d'Art n° 5-6 1935, p. 125, 6 ilust.

Picasso, poète; Cahiers d'Art n° 7-10 1935, pp. 185-191

Souvenir du Mexique, Minotaure N° 12-13, 6º año, mayo 1939

Henri BREUIL:

L'Art oriental d'Espagne; Cahiers d'Art n° 3 1930, pp. 136- 138, 2 ilust., 6 dibujos.

Roger BRIELLE:

Marcel Gimond; L'Art et les Artistes n° 123 enero 1932, pp. 123-128, 7 ilust.

Mateo Hernandez; L'Amour de l'Art septiembre 1928, p. 346-348, 5 ilust.

Ern. BRUMMER:

L'ancien art américain au Musée des arts décoratifs; L'Amour de l'Art n° 5 mayo 1928, p. 174, 6 ilust.

J. Bernard BRUNIUS:

Un chien andalou, film par Louis Buñuel; Cahiers d'Art n° 5 1929, pp. 230-231, 9 ilust.

G. BRUNON-GUARDIA:

Quelques Formes inventées Jean Tétard; Art et Décoration noviembre 1934, pp. 419-424, 11 ilust.

Jan BRZEKOWSKI:

Les Quatre Noms : H. Arp, Ghika, J. Hélion, S. Taeuber-Arp. Cahiers d'Art

Noël BUREAU:

Francisco Durrio; L'Amour de l'Art marzo 1928, p.112, 2 ilust.

J.-M. CAMPAGNE.

Les Bijoux de René Robert; Art et Décoration septiembre 1935, pp. 341-346, 9 ilust.

Jean CASSOU:

Peintures des temps préhistoriques; Cahiers d'Art n° 4 1926, pp. 70-71, 3 ilust.

Le dadaïsme et le surréalisme; L'Amour de l'Art n° 3 marzo 1934, pp. 337-340, (Histoire de l'art contemporaine, Capitulo XII, La nouvelle subjetivité.)

Au Salon d'Automne. La sculpture; Art et Décoration diciembre 1934, pp. 452—, 6 ilust.

Robert Delaunay et la plastique murale en couleur; Art et Décoration marzo 1935, p. 93, 12 ilust.

Jean CHARBONNEAUX:

Terres cuites Chipriotes et orientales, Cahiers d'Art n° 7, pp. 299-304, 9 ilust.

CHARENSOL:

Les Arts au Théâtre; L'Amour de l'Art n° 12 1923, p.793

La decoration théâtrale, L'Amour de l'Art n° 12 1924, p. 425, 1 ilust.

L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, La rue – Les jardins; L'Amour de l'Art n°

8 1925, pp. 324-327, 9 ilustr.

L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, Le Théâtre, L'Amour de l'Art n° 8 1925, p. 328-331, 5 ilustr.

Le Salon des Tuileries; L'Amour de l'Art n° 6 1926, pp. 204-212, 40 ilustr.

Charles CHASSE:

Mateo Hernandez; L'Art et les Artistes abril 1928, pp. 231-235, 6 ilustr.

Une femme sculpteur. Miss Eugenie Shonnard; L'Art et les Artistes n° 52 diciembre 1924.

Gabriel Lacroix, Tyran du métal.; L'Art et les Artistes n° 128 junio 1932, pp. 299-304, 6 ilustr.

René CHAVANCE:

La Peinture et la Sculpture au Salon d'Automne; Art et Décoration 1935, p. inicial 471.

Louis CHERONNET:

Le XXIV Salon des Artistes Décorateurs; Art et Décoration mayo 1934, p. 161

Style d'une exposition, Art et Décoration noviembre 1934, pp. 405-408, 8 ilustr. Louis Le Paquebot Normandie; *Art et Décoration*, julio 1935, pp. 241-284, 79 ilustr.

Les Arts à l'Exposition de Bruxelles: La Belgique, La France, Les Pavillons étrangers; Art et Décoration agosto 1935, pp. 286-324, 40 ilustr.

Muriel CIOLKOWSKA, Enma CABIRE:

L'art des Peaux-Rouges; L'Amour de l'Art n° 3 marzo 1928, pp.102-104

H. CLOUZOT et A. LEVEL:

La décoration des textiles au Congo belge. Les tissus veloutés Bakuba; L'Amour de l'Art n° 6 1923, pp.569-572, 2 ilustr.

L'Art indigène des Colonies Françaises et du Congo Belge au Pavillon de Marsan en 1923; L'Amour de l'Art n° 1 1924, pp.17-22, 9 ilustr., p. 17

Henri CLOUZOT:

(Título desconocido ¿Artes decorativas?); *L'Amour de l'Art* n° 4 1924; p.107-125, 47 ilustr. y 1 HT

Jean COCTEAU:

La Fresnaye; L'Esprit Nouveau n° 3 diciembre 1920, p. 313

Raymond COGNAT:

Les bas-reliefs de Jan et Joël Martel; Art et Décoration junio 1929, pp. 189-192, 7 ilustr.

Dr. G. CONTENAU :

L'art sumérien: les conventions de la statuaire, Documents, n°1, abril 1929, pp. 1-8, 5 ilustr.,

LE CORBUSIER :

Le sentiment déborde; L'Esprit Nouveau n° 19 julio 1923, (sin paginar)

L'Architecture au Salon d'Automne; L'Esprit nouveau n° 19 julio 1923 (sin paginar)

(Sin firma):1925, *Autres icones. Les musées; L'Esprit Nouveau* n° 20 octubre 1923 (sin paginar)

(Sin firma):1925, *Usurpation, Le Folk-lor; L'Esprit Nouveau* n° 21 marzo 1924 (sin paginar)

(Sin firma): 1925, *Besoins types, meubles types; L'Esprit Nouveau* n° 23 mayo 1924 (sin pag.)

(Sin firma):1925, *L'Art décoratif d'Aujourd'hui; L'Esprit Nouveau* n° 24 junio 1924 (sin pag.)

(Sin firma):1925, *La leçon de la machine; L'Esprit Nouveau* n° 25 julio 1924 (sin paginar)

LE CORBUSIER-SAUGNIER:

3 rappels à MM. les Architectes (I); L'Esprit Nouveau n° 1 octubre de 1920, p. 91

Des Yeux qui ne voient pas. Les Paquebots; L'Esprit Nouveau n° 8 mayo de 1921, (sin paginar)

Des Yeux qui ne voient pas... Les Avions; L'Esprit Nouveau n° 9 junio 1921, p. 973

Des Yeux qui ne voient pas... Les Autos; L'Esprit Nouveau n° 10 julio 1921, p. 1139)

Esthétique de l'Ingénieur, Architecture; L'Esprit Nouveau n° 11-12 septiembre 1921, p. 1328

Architecture III, Pure Création de l'Esprit; L'Esprit Nouveau n° 16 mayo 1922, p. 1903

Pierre COURTHION:

L'art français dans les collections privées en Suisse, I y II; L'Amour de l'Art n° 1 1926

Salvador DALÍ:

De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' style; Minotaure n° 3 - 4, n° doble,

imp. diciembre 1933, pp. 69-76, 18 ilustr.,
Sculptures involontaires, **Minotaure** n° 3-4 impreso diciembre 1933, p. 66, 8 ilustr.
Nouvelles couleurs du "Sex-Appel spectral"; **Minotaure** n° 5 1934, p. 20-22, 6 ilustr.
Derniers modes de excitation intellectuelle pour l'été 1934, **Documents** 34 "Intervention
surréaliste", Nouvelle série, junio
Apparitions aérodynamiques des êtres-objets; **Minotaure** n° 6 1935, pp. 32-34, 6 ilustr.

Armand DAYOT:

En sortant du Musée Rodin (Les dessins du maître); **L'Art et les Artistes** n° 63 enero 1926, pp.
128-130, 4 ilustr.
Rodin au Panteón; **L'Art et les Artistes** n° 131 noviembre 1932, pp. 37-43, 8 ilustr.

Madeleine A. DAYOT:

Monsieur et cher abonné; **L'Art et les Artistes** n° 152, diciembre 1934, sin paginación.
L'Art à bord de Normandie; **L'Art et les Artistes** n° 159, 1935, pp. 337-352, 26 ilustr.
Quelques visites d'ateliers. Janniot; **L'Art et les Artistes** n° 165, 1936, p. 211, 2 ilustr.
Quelques visites d'ateliers. Despiau; **L'Art et les Artistes** n° 167, 1936, p. 281, 1 ilustr.

Paul DERMÉE:

Lipchitz; **L'Esprit Nouveau** n° 2 noviembre 1920, pp. 169-192, 9 ilustr.

Robert DESNOS:

Texto sin título; **La Révolution surréaliste**, n° 7 junio 1926, 2º año
Surréalisme; **Cahiers d'Art** n° 8 1926, pp. 210-213, 9 ilustr.
Imagerie moderne; **Documents** n° 7 1929, p. 379
Pygmalion et le Sphinx; **Documents** n° 1 1930, pp.33-41, 5 ilustr.
Bonjour Monsieur Picasso, **Documents** Numéro 3 (nº Picasso) 1930, p.113-118, 4 ilustr.

Theo Van DOESBURG:

Sin autor (Van Doesburg): *Les problèmes de l'art concret. Art et mathématiques*; **Art Concret** n°
de introducción, abril 1930, p. 5
Vers la peinture blanche; **Art Concret**, n° de introducción, abril 1930, pp. 11-12
Sin autor (Van Doesburg): *Quelques mots ne concernant pas la peinture*; **Art Concret** n° de
introducción, abril 1930, p. 14
Base de la peinture concrète; **Art Concret** n° de introducción, abril 1930, p. 1)
Constantin Brancusi, **De Stijl** 1927, n° 79-84, pp. 81-86, 4 ilustr.

Marie DORMOY:

A. et G. Perret; **L'Amour de l'Art** n° 1 1923, pp.409-416
L'architecture française moderne; **L'Amour de l'Art** n° 3 1925, pp. 111
Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs; **L'Amour de l'Art** n° 5
1925; p. 174
Les Interieurs à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs; **L'Amour de l'Art** n° 8 1925, p.312-
323, 19 ilustr.
Dora Gordine, Sculpteur (Reseña); **L'Amour de l'Art** n° 5 1927, p. 166, 1 ilustr.
Robert Mallet-Stevens; **L'Amour de l'Art** n° 10 1927, pp. 373-380, 13 ilustr.
L'enseignement du maître sculpteur Bourdelle; **L'Amour de l'Art** n° 1 enero 1930, pp. 21-31, 1 ilustr.

Léon DESHAIRS:

Picasso; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 73-84, 12 ilustr.
L'Exposition des Arts Decoratifs. La section Française. Conclusion; **Art et Décoration** 2º semestre
1925, p. 205
Une villa moderne à Hyères; **Art et Décoration** julio 1928, pp. 1-24

Charles DESPIAU:

Quelques opinions sur l'Art Français Contemporain; **L'Art et Artistes** 1937, p 142

Albert DREYFUS.

Constantin Brancusi, **Cahiers d'Art**, 1927, n° 2, pp. 69-74, 9 ilustr.

Georges DUTHUIT:

Oeuvres récentes de Henri Matisse, **Cahiers d'art** 1926, n° 7, pp. 153-161, 13 ilustr.

Carl EINSTEIN:

Aphorismes méthodiques; **Documents** n° 1 abril 1929, pp. 32 -34

Pablo Picasso: quelques tableaux de 1928; **Documents** n° 1 abril 1929, p.35

André Masson: étude ethnologique, **Documents**, n° 2, mayo 1929, pp. 93-103, 14 ilustr.

Notes sur le cubisme; **Documents** n° 3 junio 1929, p. 153

Tableaux récents de Georges Braque; **Documents** n° 6 noviembre 1929, p. 296

Sculptures melanésiennes; **L'Amour de l'Art**, n° 8 1926, pp. 253-258, 10 ilustr.

Exposition de sculptures modernes (Galerie Georges Bernheim); **Documents** n° 7 diciembre 1929, p. 391

Braque der Dichter, **Cahiers d'Art** n° 1-2 1933, p. 80, 2 ilustr.

Paul ELUARD:

La nuit est a une dimension; **Cahiers d'Art** n° 5-6 1934, pp. 99-101, 113, 13 ilustr.

Je parle de ce qui est bien, **Cahiers d'Art** 1935, N° 7/10, p. 141-263

(Eluard, Breton, Ray): *Essai de Simulation du delire cinématographique*; **Cahiers d'Art** n° 5-6 1935, p. 107, 7 ilustr.

DE FAYET:

Peinture ancienne et Peinture moderne; **L'Esprit Nouveau** n° 11-12 septiembre 1921, p. 1316

Paul FIERENS:

Le sculpteur Joseph Bernard; **L'Art et les artistes** n° 42 diciembre 1923, pp. 98 – 106, 12 ilustr.

Henri Laurens; **Cahiers d'Art**, 1926, n° 3, pp. 41-45, 10 ilustr.

La sculpture au Salon des Tuileries; **Art et Décoration** 2º semestre 1928, p. 25-32, 8 ilustr.

Paul Fierens: *Influence de Picasso sur la décoration moderne.*; **Art et Décoration** septiembre 1932, pp. 269-276, 9 ilustr.

Maillol; **L'Art et les Artistes** n° 144 febrero 1934, pp. 145-166, 25 ilustr., 1 foto.

Jan et Joël Martel; **L'Art et les Artistes** n° 168 junio 1936, pp. 295 – 300, 10 ilustr.

Michel FLORISOONE:

Un menage d'artistes: M. et Mme A. Fabre, **L'Art et les Artistes** n° 112 1930, pp. 89-95, 9 ilustr.

Questions aux exposants du Salon d'Automne, **L'Amour de l'Art**, n° 10, 1935, pp. 373-375, 3 ilustr.

André FONTAINAS:

José Clarà; **L'Amour de l'Art** n° 8 1927, pp. 296-299, 4 ilustr.

François FOSCA:

L'Actualité; Degas, sculpteur; **L'Art et les Artistes** n° 18 junio 1921, pp. 373-374, 3 ilustr.

Guino; **L'Art et les Artistes** n° 32 noviembre 1922, pp.71-74, 8 ilustr.

Le Salon des Indépendants; **L'Amour de l'art** n° 2 1927, pp. 32-37

Le Salon d'Automne de 1928; **L'Amour de l' Art** n° 12 1928, 451

Le Salon d'Automne (2º article); **L'Amour de l'Art** n° 12 diciembre 1928, p. 441-452, 27 ilustr.

Chronique des expositions; **L'Amour de l'Art** n° 4 1928

Roger Vitrac: Jacques lipchitz; **L'Amour de l'art** n° 11 1929, p. 446

Une Exposition d'Art Italien Moderne; **L'Amour de l'Art** n° 2 febrero 1930, pp. 107-110, 9 ilustr.

Une curieuse histoire, **L'Amour de l'Art**, n° 6, 1930, p. 279

André GAIN:

Le cinéma et les arts décoratifs; **L'Amour de l'Art** n° 9 septiembre 1928, pp. 321-330, 10 ilustr.

Jean GALLOTTI:

La IIIª Exposition de l'U.A. M.; **Art et Décoration**, abril 1932, p. 97 -108,

Waldemar GEORGES:

Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts; **L'Esprit Nouveau**, n° 8 1921, pp. 906-907

Une exposition de groupe ; **L'Esprit Nouveau** n° 9 junio 1921, pp.1023-1037, 18 ilustr.

Jean Metzinger; **L'Esprit Nouveau** n° 15 febrero 1922, p. 1781

Les salons du printemps; **L'Amour de l'Art** n° 5 1922, pp.153-157

Joseph Bernard; **L'Amour de l'Art** n° 6 1922, pp. 173-175

Le Salon d'Automne; **L'Amour de l'Art** n° 10 1922, pp.305-317

Les salons de peinture; **L'Amour de l'Art**, n° 4 1923, pp.547-556, p. 547

Un sculpteur russe d'influence française: Oscar Miestchaninoff, **L'Amour de l'Art** n° 6 1923; pp.576-578, 3 ilust.

Une musée-ecole d'Art Moderne aux Etats-Unis: la Fondation Barnes; **L'Amour de l'Art** n° 7 1923, pp. 601-604

Les Terres-Cuites de Maillol; **L'Amour de l'Art** n° 10 1923, pp.695-700.

Le Salon des Independants; **L'Amour de l'Art** n° 2 1924, pp. 42-45, 6 ilust.

Bourdelle à l'Opera de Marseille; **L'Amour de l'Art** 1924, n° 5, pp. 139-140, 3 ilust.

Le Salon des Tuileries; **L'Amour de l'Art** n° 5 1924, pp. 171-178, 9 ilust.

Louis Marcoussis; **L'Amour de l'Art** n° 11 1924, p. 334-336 (mal paginado) p. 334, 3 ilust.

L'oeuvre sculpte de Renoir; **L'Amour de l'Art** n° 11 1924; p.329-336, 17 ilust.

Le Cas Malfrey; **L'Amour de l'Art**, n° 4, 1925, Chronique p. 166, 1 ilust.

Le Salon des Tuileries; **L'Amour de l'Art**, n° 6 1925, pp. 226-235, 47 ilust.

L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925, *Les tendances générales*; **L'Amour de l'Art** n° 8 1925, p. 283-291, 16 ilust.

Le Salon d'Automne, **L'Amour de l'Art** 1925, N° 9, p.351-359, 29 ilust.

Chronique, Les expositions; **L'Amour de l'Art** n° 12 1925, p. 494

Les expositions; **L'Amour de l'Art** n° 5 1926, pp. 186-188, 11 ilust.

Bronzes de Jacques Lipchitz; **L'Amour de l'Art** n° 9 1926, pp. 299-302, 10 ilust.

Le salon d'Automne; **L'Amour de l'Art** n° 11 1926, p. 375-381, 24 ilust.

Les expositions; **L'Amour de l'Art** n° 1 enero 1927, p. 32

École française ou École de Paris I, **Formes**, junio 1931, pp. 92-93

José Fioravanti; **Art et Décoration** diciembre 1934, p. 465, 5 ilust.

Sigfried GIEDION:

Le Corbusier et l'Architecture contemporaine; **Cahiers d'Art** n° 4 1930, pp. 204-215, 18 ilust., 3 plan.

Vers un renouveau architectural de l'Amérique, **Cahiers d'Art** n° 5-6 1933, pp. 237-243, 12 ilust

Julio GONZÁLEZ.

Picasso sculpteur, **Cahiers d'Art** 1936, n° 5-6, pp. 185-195, 8 ilust.

Marcel GRIAULE:

Un coup de fusil; **Documents** n° 1 1930, pp. 46-47, 1 ilust.

Will GROHMANN:

Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France (réponse de); **Cahiers d'Art** n° 10 1928, pp. 418-425 [numeración errónea 370-377], 9 ilust. *L'Art Contemporain en Allemagne*; **Cahiers d'Art** n° 1-2 1938, pp. 6-29

Walter GROPIUS:

Développement de l'Esprit Architectural en Allemagne; **L'Esprit Nouveau** n° 27 noviembre 1924, (sin paginar)

Will GROHMANN:

Une École d'Art moderne. Le Bauhaus de Dessau Académie d'une plastique nouvelle; **Cahiers d'Art** n° 5 1930, pp. 273-274, 1 ilust.

Paul GSELL:

Le Musée Rodin; **L'Art et les artistes** n° junio 1919, pp. 45 – 71, 43 ilust.

Pierre GUEGUEN:

Jacques Lipchitz ou l'histoire naturelle magique; **Cahiers d'Art** n° 6/7 1932, pp. 252-258, 10 ilust.

Henri Laurens; **Cahiers d'Art** n° 1-2 1932, pp. 51-56, 7 ilust., 1 foto.

André GUIDE:

Architectures nègres; **Cahiers d'Art** n° 6 1927, pp. 262-267, 12 ilust.

Simonne Marye; **L'Amour de l'Art** n° 6 junio 1929, pp. 208-212, 8 ilust.

Joseph HACKIM:

Sculptures boudhiques à Guimet; **Cahiers d'Art** nº 4-5 1927, pp. 149-151, 3 ilustr.

R. d'HARCOURT:

La ceramique ancienne du Perou; **La revue de l'Art ancien et moderne** Vol. 1924, pp. 153-164, 7 ilustraciones fotográficas, 10 dibujos esquemáticos.

L'Art de la ceramique et du tissage dans l'Ancien Perou; **L'Amour de l'Art** nº 8 1924, pp. 261-267, 12 ilustr.

Th. HARLOR:

Emile Robert. Maître-ferronnier; **L'Amour de l'Art** 1924, pp.295-298, 7 ilustr.

Paul HAVILAND:

L'art precolombien au musee du trocadero; **L'Amour de l'Art** nº 12 1927, pp. 437-442, 6 ilustr.

Maurice HEINE:

Regards sur l'enfer anthropoclasique; **Minotaure** nº 8 1936, p. 41.

Henri HERTZ:

Lénine; **L'Esprit Nouveau** nº 21 marzo de 1924 p. (sin paginar)

Degas et les formes modernes, Son dessin – sa sculpture; **L'Amour de l'Art** nº 4 1922, pp.107-111, 6 ilustr.

Roger HERVÉ:

Sacrifices humains du Centre-Amérique; **Documents** nº 4 1930, p. 207

J. HOFFMANN y Max EISLER:

Le Mouvement Moderne en Autriche; **L'Amour de l'Art**, 1923, nº 8, pp.631-651

Vicente HUIDOBRO:

Jacques Lipchitz; **Cahiers d'Art** nº 4 1928, pp. 153-157

Georges HUGNET:

Joan Miró ou l'enfance de l'Art; **Cahiers d'Art** nº 7-8 1931, pp. 335-340, 5 ilustr.

Dada à Paris, (V); **Cahiers d'Art** nº 9 1934, pp. 109-114, 12 ilustr.

L'Iconoclaste, **Cahiers d'Art** nº 7-10 1935, pp. 218-220.

L'objet utile, a propos d'Oscar Dominguez; nº 5-6 1935, p. 139, **Cahiers d'Art** 2 ilustr.

V. HUSZAR:

Aesthetische Beschouwingen V., **De Stijl**, nº 12, octubre 1918

René HUYGUE:

Comment creait Bourdelle; **L'Amour de l'Art** nº 3 marzo 1931, pp.113 – 117, 13 ilustr.

La leçon de Bourdelle: Georges Muguet; **L'Amour de l'Art**, nº 3 marzo 1931, p.120 -121, 7 ilustr.

Histoire de l'art contemporaine, Capitulo XII, La nouvelle subjetivité., Introduction; **L'Amour de l'Art** nº 3 marzo 1934, pp. 337-340

Anatole JAKOVSKI:

Alexandre Calder, **Cahiers d'Art** nº 5-6 1933, pp. 244-246, 4 ilustr.

Gal. Percier: J. Gonzales, Les expositions à Paris et ailleurs; **Cahiers d'Art** 1934, nº 5-8, p. 209, 3 ilustr

Francis JAMMES:

Jean Pavié. Un sculpteur qui descend des hommes des cavernes; **L'Amour de l'Art** 1928, pp. 6-9

Guillaume JANNEAU:

Introduction à l'exposition des arts decoratives. Considerations sur l'esprit moderne; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 129-176, 59 ilustr.

René JEAN:

Un sculpteur contemporain, Mateo Hernandez; **L'Amour de l'Art** nº 12 1922, pp.404-406, 4 ilustr.

Jean Besnard, potier et céramiste; **Art et Décoration** enero 1932, pp. 19 —28, 16 ilustr.

Dr. Emile-François JULIA:

La grand parole de Bourdelle; **L'Amour de l'Art** nº 1 enero 1930, pp. 45 – 50, 6 ilustr.

Gustav KAHN:

Les tailleurs de pierre Andre Abbal & Paul Darde; **L'Art et les Artistes** nº 6 junio 1921, pp. 249-258, 12 ilustr.

- Jean Boucher*; **L'Art et les Artistes** n° 49 julio 1924, pp. 374-380, 8 ilust.
- Léon Drivier*; **L'Art et les Artistes** n° 65 marzo 1926, pp. 199 – 203, 8 ilust.
- Auguste Guenot*; **L'Amour de l'Art** n° 2 1927, pp. 51- 54, 4 ilust
- Charles Despiau*; **L'Art et les Artistes** n° 124 (Especial Despiau) febrero 1932, pp. 144-172, 41 ilust.
- Robert Wlerick*; **L'Art et les Artistes** n° 141 noviembre 1933, pp. 44 – 49, 8 ilust.
- George KELLER-DORIAN:
- René Guino*; **L'Art et les Artistes** n° 14 febrero 1921, pp. 195-199, 6 ilust.;
- Tristan KLINGSOR:
- Auguste Guénot*, **L'Art et les Artistes** n° 53 enero 1925, pp. 122 - 126, 6 ilust.
- Raymond KOECHLIN:
- La poterie chinoise*; **Art et Décoration** 1º semestre (enero —junio) 1921, pp. 81-87.
- Ralph von KOENIGSWALD:
- Têtes et Crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs.)*; **Documents** n° 6 1930, pp. 352-358, 12 ilust.
- Charles KUNSTLER:
- Jean Poupelet*; **L'Amour de l'Art** n° 9 1927, pp. 321-327, 11 ilust.
- Robert Wlérick*; **L'Amour de l'Art** octubre 1928, pp. 384-389, 8 ilust.
- Arnold*; **L'Amour de l'Art** n° 3 marzo 1929, pp. 97 – 101, 7 ilust.
- Pierre LADOUÉ:
- Les oeuvres nouvelles de Paul Dardé*; **L'Art et les Artistes** n° 60 octubre 1925, pp. 27 - 30, 6 ilust.
- Marc LAFARGUE:
- Manolo*; **L'Amour de l'Art** n° 9 1922; pp.282-285, 3 ilust.
- Jacqueline LALLEMAND:
- Ivoires et bronzes du Bénin*; **Art et Décoration** septiembre 1932, p. inicial 257.
- Lionel LANDRY:
- L'Exposition des arts décoratifs, L'architecture: section française*; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 177-228, 45 ilust., p. 178
- Yvon LAPAQUELLERIE:
- Armand Petersen, sculpteur animalier*; **L'Amour de l'Art** n° 7 julio 1930, pp 288-292, 8 ilust.
- Jacques LAPRADE:
- Hubert Yencesse*; **Art et Décoration** octubre 1934, pp. 372—, 9 ilust.
- Jean LARAN:
- Les petits bronzes d'Henry Bouchard*; **Art et Décoration** 1º semestre 1921, pp. 144, 9 ilust.
- Suzanne LAROCHE:
- Céramique Proto-élamite et art moderne*; **L'Amour del'Art** n° 8 agosto 1929, pp. 297-300, 5 ilust.
- Michel LEIRIS :
- Glossaire: j'y serre mes gloses*, **La Révolution surréaliste**, n° 3, 1925, p. 6
- Notes sur deux figures microcosmique* ; **Documents**, n° 1, abril 1929, p. 48-52, 2 ilust.
- A propos du « Musée des sorcières »*, **Documents**, n° 2, mayo 1929, pp. 109-116, 4 ilust.
- Crachat*; (*Dictionnaire*) **Documents** n° 7 1929, p. 381-382
- Michel Leiris: Un peinture d'Antoine Caron*; **Documents** n° 7 1929, p. 351;
- Débauche* (*Dictionnaire*) **Documents** n° 7 1929
- Gratte-ciel* (*Dictionnaire*) **Documents** n° 7 1930, p. 435
- L'oeil de l'ethnographe (À propos de la Mission Dakar-Djibouti)*; **Documents** n° 7 1930, pp. 404-414, 7 ilust.
- Danses funéraires Dogon. (Carnet de route. Premières documents de la Mision Dakar- Djibouti)*; **Minotaure** n° 1 junio 1933, p. 73-76, 7 ilust.
- Masques Dogon*; **Minotaure** n° 2 junio 1933, pp. 45-51, 17 ilust.
- Fernand LÉGER
- (Sin título) **Cercle et Carré** n° 1 marzo 1930, (sin paginar; página 5ª del cuadernillo)

Julián LÉONARD:

Pompon, sculpteur animalier; **L'Art et les Artistes** n° 43 enero 1924, pp. 150-154, 8 ilustr.

André LEVEL:

Illes Marquises; **Cahiers d'Art** n° 4 1929, pp. 105-107, 16 ilustr., p. 106

André LEVINSON:

Le Theatre de Chambre de Moscou et le decor spatial; **L'Amour de l'Art** n° 2 1923, pp.445-450

Sculpteurs de ce temps. Exegese de quelques lieux communs; **L'Amour de l'Art** n° 12 1924, pp. 377-391, 24 ilustr.

Anny LEVY-GUTMANN:

Joël et Jan Martel, sculpteurs d'aujourd'hui; **Art et Décoration** marzo 1934, pp. 84-86, 7 ilustr.

Jean LURÇAT:

Les vraies Indépendants; **L'Esprit Nouveau** n° 20 octubre 1923 (sin paginar)

Robert MALLET-STEVENSON:

L'architecture au Salon des Indépendants; **Gazette des Arts** febrero 1923

Antonio MARAINI:

L'Art Italien à la XVII^{ème} Biennale de Venise; **L'Amour de l'Art** n° 8 1930, pp. 339-344, 10 ilustr.

Valentin MARQUETTY:

Henry Arnold; **L'Art et les Artistes** n° 89 julio 1928, pp. 330 – 334

Louis-Leon MARTIN:

Marcel Gimond; **L'Amour de l'Art** n° 8 1926, pp. 264-267, 7 ilustr.

A.-H. MARTINIE:

Robert Wlerick; **L'Amour de l'Art** n° 9 1924, pp. 292-294, 2 ilustr.

Marcel Gimond; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 123-128, 8 ilustr.

L'Exposition des Arts Decoratifs. La Section Espagnole; **Art et Décoration** 2º semestre 1925, p. 173.

Louis Dejean; **Art et Décoration** enero 1926, p. 22

Pierre Poisson; **Art et Décoration** septiembre 1926, p. 79

Petersen, sculpteur animalier; **Art et Décoration** 2º semestre 1928, p. 77-80, 5 ilustr.

Robert Wlerick; **Art et Décoration** 2º semestre 1928, p. 141-148, 8 ilustr., p. 141

Manolo; **L'Amour de l'Art** n° 10 1929, pp. 351-358, 10 ilustr.

Charles Despiau; **L'Amour de l'Art** n° 11 noviembre 1929, pp. 377 – 388, 12 ilustr.

Un groupement de sculpteurs; **Art et Décoration** agosto 1932, p. 234-240, 9 ilustr.

Gaston Contesse; **Art et Décoration** junio 1934, pp. 227—, 12 ilustr.

Camile MAUCLAIR:

Marguerite de Bayser-Gratry; **L'Art et les Artistes** n° 58, junio 1925, pp. 306-309, 10 ilustr.

L'hommage de M. Maclair; **Documents** Número 3 (nº Picasso) 1930, p. 177

Albert MAYBON:

Une exposition de estauaire siamoise et cambodgienne; **L'Amour de l'Art** n° 6, p. 217-225, 22 ilustr.

Chistian MERLO:

L'Art Gbini; **L'Amour de l'Art** n° 2 1927, p. 55-59, 11 ilustr.

Jean MERYEM:

Quelques notes sur Daumier; **L'Art et les Artistes** n° 131 noviembre 1932, pp. 53-56, 5 ilustr.

Pierre MIGENNES:

Les photographies de Man Ray; **Art et Décoration** 2º semestre 1928, p. 154-160, 8 ilustr.

Reliure et Photographie; **Art et Décoration** noviembre 1934, pp. 427-429, 6 ilustr.

Francis de MIOMANDRE:

Un sculpteur danois. Viggo-Jarl; **L'Art et les Artistes** n° 60 octubre 1925, pp.18-22, 6 ilustr.

Foujita; **L'Art et les Artistes** n° 120, octubre 1931

Piet MONDRIAN:

L'art réaliste et l'art superréaliste (La morphoplastique et la néoplastique); **Cercle et Carré** n° 2 abril 1930, (sin páginar, 1ª a 3ª del fascículo, 1 fotografía del autor, p. 3ª)

M. MORAND-VÉREL:

L'Art Prehellenique; **L'Amour de l'Art** n° 10 1924, pp. 307-320, 30 ilust

Gabriele MOUREY:

Francisco Durrio; **L'Amour de l'Art** n° 5 1924, pp. 168-170, 3 ilust.

L'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels de 1925, *L'Esprit de l'Exposition*; **L'Amour de l'Art** n° 8 1925, pp. 292-311, 43 ilust

Le paquebot "L'Ille de France"; **L'Amour de l'Art** n° 9 1927, p. 337

Léon MOUSSINAC:

Henri Laurens; **Art et Décoration** mayo 1932, pp. 141-146, 8 ilust.

Pierre NAVILLE:

Beaux-Arts; **La Révolution surréaliste** n° 3 abril 1925, p. 27

Margarita NELKEN:

Gutierrez Solana y la Exposición de París; **El Figaro**, Madrid, jueves 10 de abril de 1919

Santiago Bonome, sculpteur de Saint-Jacques de Compostelle; **L'Art et les Artistes** n° 132 1932, pp. 78-82, 5 ilust.

Dr. OPITZ:

Sculptures hittites en métal; **Cahiers d'Art** n° 8-9 1929, pp. 355-358, 14 ilust.

OZENFANT y JEANNERET:

Sur la Plastique; **L'Esprit Nouveau** n° 1 octubre 1920, p. 45

Le Purisme; **L'Esprit Nouveau** n° 4 enero 1921, p. 369-371

Les idées d'Esprit nouveau dans les livres et la presse; **L'Esprit Nouveau**, n° 14 1921, p. 1575

L'angle droit; **L'Esprit Nouveau** n° 18 abril 1923 (sin paginar)

Nature et Création; **L'Esprit Nouveau** n° 19 julio 1923 (sin paginar).

Formation de l'optique moderne; **L'Esprit Nouveau** n° 21, marzo 1924 (sin paginar)

Le cubisme, Première époque, 1908-1910; **L'Esprit Nouveau** n° 23 mayo 1924 (sin paginar)

Le Cubisme. Deuxième époque 1912-1918; **L'Esprit Nouveau** n° 24 junio 1924, sin paginar, 16 ilust.

Vers le cristal; **L'Esprit Nouveau**, n° 25 julio de 1924 (sin paginar)

Walter PACH:

L'art au mexique (I); **L'Amour de l'Art** n° 9 1926, pp. 285-294, 20 ilust., p. 294

Marcel PAYS:

L'Exposition de Bourdelle aux Tuileries; **L'Art et les Artistes** n° 114 febrero 1931, pp. 145 – 155, 16 ilust.

Benjamin PERET:

Francis Picabia et Dada, **L'Esprit Nouveau** n° 9 junio 1921, p. 1059

Au paradis des phantômes; **Minotaure** n° 3-4 1933, pp. 29-3

Le Surréalisme international, **Cahiers d'Art** n° 5-6 1935, p. 138.

Francisco POMPEI:

Un sculpteur espagnol: Julio Antonio; **L'Art et les Artistes** n° 88, junio 1928, pp. 309 312, 5 ilust.

Jean PORCHER:

La maison nouvelle en France; **Art et Décoration** n° 1 1928, pp. 1-16, 13 ilus., varios planos

Jacques PRÉVERT:

Terres cuites de Béotie; **Minotaure** n° 9 octubre 1936, pp. 40-44, 14 ilust.

Yvanhoé RAMBONSSON:

Meiestchaninoff; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 57-64, 9 ilust.

C. Max RÁPHAEL:

Le Fronton de Corfou. Documents inédits sur la reconstitution du fronton de la Gorgone;

Minotaure n° 1 junio 1933, p. 6-7, 2 ilust.

Man RAY:

Sur le réalisme photographique; **Cahiers d'Art** n° 5-6 1935, pp. 20-121, 1 ilust.

A l'heure de l'observatoire... les amoureux; **Cahiers d'Art** n° 5-6 1935, pp. 126-127, 4 ilust.

Picasso photographe, **Cahiers d'Art** 1937, N° VI-VII, pp. 177-180, 5 ilust

Maurice RAYNAL:

Lipchitz; **Action, L'Art d'aujourd'hui**, París 1920

Ozenfant et Jeanneret; **L'Esprit Nouveau** n° 7 abril 1921, p. 807

Laurens; **L'Esprit Nouveau** n° 10 julio 1921, pp.1152-1164, 9 ilust.

Revue de l'année. Peinture et Sculpture; **L'Esprit Nouveau** n° 11-12, septiembre de 1921, pp. 1299- 1306, 10 ilust

À propos du Salon de l'Automobile; *L'Intransigeant*; reseñado en **L'Esprit Nouveau**, n° 11, septiembre 1921, p.1350

Les Indépendants; **L'Esprit Nouveau** n° 14 noviembre 1921, p. 1636

Colaboración sin título en el número Juan Gris, **Cahiers d'Art** n° 5-6 1933, pp. 198-199, 2 ilust.

Dieu-table-cuvette; **Minotaure** n° 3 – 4 impreso en diciembre de 1933, p. 39-53, 6 pág. de ilust.

Hans REICHENBACH :

Crise de la causalité. Documents, n° 2, mayo 1929, pp. 105-108, p. 108

Roger REBOUSSIN:

Louis de Monard; **L'Art et les Artistes** n° 91 noviembre 1928, pp. 44 – 49, 7 ilust.

Pierre REVERDY:

Sur le Cubisme, **Nord-Sud**, París, 15 de marzo de 1917

Robert REY:

Les portraits sculptés par Mme Chana Orloff; **Art et Décoration** n° 242, feb 1922, p. 58–60, 6 ilust.

Auguste Guénot; **Art et Décoration** marzo 1926, p. 81

Les bois sculptés de Paul Gauguin; **Art et Décoration** 1º semestre 1928, pp. 57-64, 8 ilust. 1 FT.

Georges RIBEMONT-DESSAIGNES:

Les Expositions (Picabia); **L'Esprit Nouveau** n° 1 octubre 1920, p. 103

Giorgio de Chirico; **Documents** n° 6 1930, p. 337

Paul RIVET:

L'étude des civilisations matériels; Ethnographie, Archéologie, Préhistoire; Poterie (Dictionnaire); **Documents** n° 4 1930, p. 236

Paul RIVET y Georges-Henri RIVIERE:

La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti; **Minotaure** n° 2 1933, pp. 2-5, 4 ilust.

George Henri RIVIÈRE:

Archeologismes; **Cahiers d'Art** n° 7 1926, pp. 177-180, 9 ilust.

La sculpture dans l'Amérique ancienne; **Art et Décoration** 2º semestre 1928, pp. 41-56, 20 ilust.

Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro; **Documents** n° 1 1929, pp. 54-48, 3 ilust.

Pierre de la ROCHE:

Normandie, Triomphe de l'art décoratif français; **Art et Industrie**, n° julio 1935,

Leonce ROSENBERG:

Parlons Peinture (I); **L'Esprit Nouveau** n° 5 febrero 1921, p. 570

Parlons Peinture (II); **L'Esprit Nouveau** n° 7 abril 1921, p. 748

Gustave ROUGER:

Nos artistes au maroc (Nº especial); **L'Art et les Artistes** n° 30 octubre 1922, pp. 36-40

Nicolas M. RUBIO TUDURI:

Le Pavillon de l'Allemagne à l'exposition de Barcelone (Mies van der Rohe); **Cahiers d'Art** n° 8-9 1929, pp. 408-411, 6 ilust., 1 plano.

Curt SACHS:

La danse sacrée. A porpos de la Exp. au Musée d'Ethnologie du Trocadéro; **Cahiers d'Art** n° 5-8 1934, pp. 158-164, 17 ilust.

Julien SAINT-QUENTIN:

Nègres; **L'Esprit Nouveau** n° 21 marzo 1924 (sin paginar)

Nègres; **L'Esprit Nouveau** n° 22 abril 1924 (sin paginar)

Georges SALLES:

Une sculpture de l'Île de Pâques à Paris; **Cahiers d'Art** n° 4-5 1927, pp. 146-148, 4 ilust.

André SALMON:

Picasso; **L'Esprit Nouveau** n° 1 octubre 1920, p. 61

Nouvelles sculptures de Lipchitz; **Cahiers d'Art** n° 7 1926, pp. 162 -165, 10 ilust.

André SCHAEFFNER:

Des instruments de musique dans un Musée d'ethnographie, **Documents**, n° 5, octubre 1929, pp. 248-254, 5 ilust.

Charles SAUNIER:

Lucien Schnegg; **Art et Décoration** marzo 1907, pp. 101-102

Hans SCHAROUN:

Maison d'habitation a petits logements édifié a Breslau pour l'Exposition du Werkbund; **Cahiers d'Art** n° 8-9 1929, pp. 412- 415, 5 ilust. 1 plano.

René SCHWOB:

Despiau; **L'Amour de l'Art** n° 3 1922, pp.77-81

Notes sur l'art chinois (Shanghai, 1925); **L'Amour de l'Art** n° 8 1927, pp. 277-282, 9 ilust.

Pierre SCIZEL:

L'Exposition des Arts Decoratifs. La classe du theatre; **Art et Décoration** 2º semestre 1925, p. 193-204, 21 ilust.

Kurt SELIGMANN:

Entretien avec un Tsimshian; **Minotaure** n° 12-13 mayo 1939, pp. 66-69, 4 ilust.

Paul SENTENAC:

Autour des oeuvres recentes d'Aristide Maillol; **L'Art et les Artistes** n° 115 1931, pp. 192-198, 8 ilust

Autour des sculptures d'animaux de Mme de Bayser-Gratry; **L'Art et les Artistes** 1934, p. 119, 4 Ilust.

La vie, aux heures claires, d'Aristide Maillol; **L'Art et les Artistes** n° 144 1934, pp. 167-170, 4 ilust.

Michel SEUPHOR:

Pour la défense d'une architecture; **Cercle et Carré** n° 1 marzo 1930, (sin paginar)

À propos de l'exposition "Cercle et Carré"; **Cercle et Carré** n° 3, junio 1930, Notices (sin paginar)

Sin título, **Abstraction Création Art non figuratif** n° 1 1932, p. 11

Gino SEVERINI:

Cézanne et le cezannisme I y II; **L'Esprit Nouveau** N° 11-12 y n° 13 1921

Robert de la SIZERANNE:

Héros et Statues; **L'Art et les Artistes**, Cuarta Serie de Guerra : n° 5 febrero 1919, pp. 1-3,

Fabien SOLLAR:

La Voie Triomphale; **Art et Décoration** marzo 1932, Les Echos d'Art, 4 páginas, 6 ilust.

Philippe SOUPAULT:

La légende du Douanier Rousseau; **L'Amour de l'Art** n° 10, p. 333-337, 3 ilust.

Paolo Uccello, le meconnu; **L'Amour de l'Art** n° 5, pp. 177-180

Sixten STRÖMBOM:

Un grand artiste suédois. Carl Millès; **L'Art et les Artistes** n° 54 febrero 1925, pp. 169-175, 9 ilust.

Eckart von SYDOW:

Masques-Janus du Cross-River (Cameroun); **Documents** n° 6 1930, pp. 321-328, 8 ilust.

A. SZIWESSY:

Une exposition de décoration à Cologne; **Art et Décoration** enero 1932, p. inicial 33

Emile TÉRIADE:

Pablo Gargallo; **Cahiers d'Art** n° 7-8 1927, p. 283-286, 3 ilust.

Henri Laurens; **Cahiers d'Art** n° 10 1927, pp. 347-351, 6 Ilust., p. 347-348

L'Actualité de Matisse, **Cahiers d'Art** 1929, n° 7, pp. 285-290, 9 ilust.

Documentaire sur la Jeune Peinture (I) Considérations liminaires; **Cahiers d'Art** n° 8-9 1929, pp. 359-367, 23 ilust.

Documentaire sur la jeune peinture III - Conséquences du Cubisme; **Cahiers d'Art** n° 1 1930, p. 26, 1 ilust.
Documentaire sur la jeune peinture, V, Une nouvelle heure de peintres?; **Cahiers d'Art** n° 4 1930, pp. 169-180, 19 ilust.
À propos de la recente exposition de Jacques Lipchitz; **Cahiers d'Art** n° 5 1930, pp. 259-265, 11 ilust.
Aspects actuels de l'expression plastique; **Minotaure** n° 5 junio 1934, pp. 33-48, 42 ilust y 1 HT,
La Peinture surréaliste; **Minotaure** n° 8 junio 1936, pp.4-17, 31 ilust.

Jean TEXCIER:

Raymond Bigot; **L'Art et les Artistes** n° 93 enero 1929, pp. 126 – 132, 10 ilust.

Emmanuel de THUBERT:

Joachim Costa; **Art et Décoration** 1º semestre 1925, pp. 65-72, 9 ilust.

Hilbert; **L'Art et les Artistes** n° 95 marzo 1929, pp. 194 – 198, 6 ilust.

Ernest TISSERAND:

Gabriel Lacroix; **L'Amour de l'Art** n° 10 octubre 1929, pp. 364-370, 11 ilust.

Pierre Poisson; **L'Art et les Artistes** n° 111 noviembre 1930, pp. 52-57, 10 ilust.

J. TOUGENDHOLD y otros autores rusos:

L'Architecture, l'Art industriel, l'Art du livre et l'Art de la mise en scene dans l'URSS; **L'Amour de l'Art** n° 10 1925, p. 389-408, 31 ilust.

Tristan TZARA:

Max Ernst et les images réversibles, **Cahiers d'Art** n° 5-8 1934

Gaston VARENNE:

Le Salon d'Automne – III. L'Art Décoratif, - IV. L'Art Urbain; **L'Amour de l'Art** n° 11 1922, p.349

Le Salon d'Automne III. Les Arts Appliqués, l'Art Urbain; **L'Amour de l'Art** n° 11 1923, pp.743-747

Le Salon d'Automne. L'Art Decoratif et l'Art Urbain; **L'Amour de l'Art** n° 12 1924, pp. 369-376, 18 ilust.

L'enseignement des écoles d'art en France et à l'étranger; **L'Amour de l'Art** n° 8 1925, pp. 339-341

L'Exposition des Arts Decoratifs. La Section de l'Union des Republiques Sovietistes Socialistes; **Art et Décoration**, 2º semestre 1925, pp. 113-119, 15 ilust.

Pierre VASSEUR:

Un grand sculpteur danois, Kai Nielsen; **L'art et les Artistes** n° 147 mayo 1934, pp. 253-258, 5 ilust.

VAUVRECY:

Ephémérides, La querelle du surréalisme; **L'Esprit Nouveau** n° 28, enero 1925, pp. 2324-2325

Louis VAUXCELLES:

Aux Independants, **L'Amour de l'Art** n° 1 1922, pp. 14-19,

Dr. Jean VINCHON:

Essai d'analyse des tendances à l'art chez les vous; **L'Amour de l'Art** n° 7 1926, pp. 246-248, sin ilust.

Roger VITRAC:

Constantin Brancusi. Propos de l'artiste, suivi d'une etude, **Cahiers d'Art** 1929, n° VIII-IX, pp. 382-396, 15 ilust.

Paul VITRY:

Antoine Bourdelle; **Art et Décoration** n° 228 diciembre 1920, p. 161–176, 21 ilust.

La sculpture aux salons; **Art et Décoration** 1º semestre 1921, pp. 176–184, 11 ilust.

L-CH. WATELIN:

Art decoratif. Les Animaux des frères Martel; **L'Art et les Artistes** n° 72 1926, pp. 97-100, 8 ilust.

Raymond WARNIER:

Mechtrovitch et ses oeuvres recentes; **La Gazette de l'Art** octubre 1930, pp. 231-251

Léon WERTH:

Le Salon d'Automne; **Art et Décoration** 2º semestre 1928, p. 161-192, 32 ilust.. p. 178

Paul WESTHEIM:

Allemagne. La situation des arts plastiques; **L'Esprit Nouveau** n° 20 octubre 1923, (sin paginar)
Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France; (Réponse par); **Cahiers d'Art** n° 4 1929, pp. 143, 6 ilust.

Dr. WINTER:

Le Corps Nouveau, **L'Esprit Nouveau** n° 15, febrero 1922, pp. 1755-1758

Pierre YOYOTTE:

Réflexions conduisant à préciser la signification antifasciste du surréalisme, **Documents** 34

"Intervention surréaliste", Nouvelle série, junio 1934, pp. 86-91,

Marcel ZAHAR:

À l'Exposition Coloniale. Le Décor de la Cité d'Occident; **L'Amour de l'Art** 1931, pp. 412-415, 8 ilust.

Christian ZERVOS:

Lendemain d'une exposition (Picasso); **Cahiers d'Art** n° 6 1926, pp. 119 -121, 4 ilust.

Fausse libertes; **Cahiers d'Art** n° 4-5 1927, p.125, 1 ilust.

Les dernières œuvres de Picasso; **Cahiers d'Art** n° 6 1927, pp. 189-198, 12 ilust.

L'art nègre; **Cahiers d'Art** n° 7-8 1927, pp. 229-247, 24 ilust.

Sculptures des peintres d'aujourd'hui, **Cahiers d'Art** n° 7 1928, pp.277-289, 23 ilust.

Picasso à Dinard, été 1928; **Cahiers d'Art** n° 1 1929, pp. 5-20, 27 ilust.,

Projets de Picasso pour un monument; **Cahiers d'Art** n° 8-9 1929, pp. 341-353, 13 ilust.

Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture; **Cahiers d'Art** n° 10 1929, pp. 465 - 473, 16 ilust.

De l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui; **Cahiers d'Art** n° 3 1930, pp. 113-120, 17 ilust.

Les "constructions" de Laurens (1915-1918); **Cahiers d'Art** n° 4 1930, pp. 181-190, 19 ilust., pp. 181-182

La Nouvelle Génération; **Cahiers d'Art** n° 9-10 1931, pp. 424-426, 47 ilust.

Quelques notes sur la sculpture de Giacometti, **Cahiers d'Art** n° 8-10 1932, pp. 337-342, 3 ilust., 1 foto *Georges Braque*; **Cahiers d'Art** n° 1-2 1933, pp. 1-7, 164 ilust.

Fernand Léger est-il cubiste ?, **Cahiers d'Art** n° 3-4 1933, pp. 85-91, 166 ilust.)

L'Art Grec. Numero spécial consacré à l'Art Grec; **Cahiers d'Art** n° 7-10 1933, pp. 253-375, 211 ilust.

La jeune peinture: Joan Miro; **Cahiers d'Art** n° 1-4 1934, p. 11-18, 38 ilust. Además, textos de: Maurice Raynal, Robert Desnos, Benjamin Péret.

Réflexions sur Brancusi, **Cahiers d'Art** n° 1-4 1934, pp.80-83, 3 ilust.

Fernand Léger & la Poésie de l'objet, **Cahiers d'Art** n° 1-4 1934, pp. 99-108, 9 ilust.

Notes sur Kandinsky; **Cahiers d'Art** n° 5-8 1934, pp. 149-158, 7 ilust. 1 foto.

Art ancien & Art contemporain; **Cahiers d'Art** n° 5-8 1934, p. 173-177, 15 ilust.

Notes sur l'Art de l'Elam, de Sumer et d'Akkad; **Cahiers d'Art** n° 9-10 1934, p. 217-252,

Enquête sur l'art d'aujourd'hui; **Cahiers d'Art** n° 1-4 1935, pp 5-8.

Enquête, Respuesta de Julio González, **Cahiers d'Art** 1935, n° 1-4, pp. 32-34, 6 ilust., p. 33

Enquête, (Réponse de Henri Laurens); **Cahiers d'Art** n° 1-4 1935, p. 47.

Jeunes architectes, **Cahiers d'Art** n° 1-4 1935 p. 75.

Fait social et vision cosmique, **Cahiers d'Art** 1935, n° 7/10, p. 141-263

Conversation avec Picasso, **Cahiers d'Art** 1935, n° 7/10, pp. 173-178

Réflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du III^e Reich; **Cahiers d'Art** n° 1-3 1937, pp. 51-61, 2 ilust.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA.

AA.VV.: *Abstraction Creation 1931- 1936*. (Catálogo de exposición) Musée de la Ville de Paris, París 1978

AA.VV.: *Années 30 en Europe: Le temps menaçant 1929-1939*. (Catálogo de exposición) Paris Musées-Flamarion, París 1997

AA.VV.: *Aristide Maillol*; (Catálogo de exposición), IVAM, Valencia 2002

AA.VV.: Gladys Fabre (ed.): *Arte abstracto Arte concreto, París 1930*; Catálogo de exposición, IVAM, Valencia 1990,

AA.VV.: *Bulletin du Musée d'Ethnographie de Trocadéro* (1931-1936) Jean-Michel Place, París 1988

AA.VV.: *Dada y constructivismo*; (Catálogo de exposición) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 1989 AA.VV.: Fernand Hazan (ed.): *Dictionnaire de la sculpture moderne*; Fernand Hazan, París 1960

AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*; Mapfre Vida, Madrid 2002

AA.VV.: *Escultores y orfebres: Francisco Durrio, Pablo Gargallo, Julio González, Manolo Hugué*; (Catálogo de exposición) Obra Social y Cultural Bancaixa, Valencia 1993

AA.VV.: *Gaston Schnegg (1866-1953)* (Catálogo de exposición) Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 1986

AA.VV.: *Giacometti*; (Catálogo de exposición) Fundación La Caixa, Barcelona 2004

AA.VV.: (Sandor Kuthy y otros), *Henri Laurens 1885-1954*, (Catálogo de exposición) Musée des Beaux-arts de Berne, Office du Livre, Friburgo 1985

AA.VV.: *Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou*; (Cat. de exposición Musée des beaux-arts de Nancy); Centre Georges Pompidou, París 2004

AA.VV.: Anne Rivière, (ed.): *Jane Poupelet. 1874-1932*; Catálogo de exposición, Gallimard 2005

AA.VV.: *La Bande à Schnegg*, (Catálogo de exposición). Musée Bourdelle, París 1974

AA.VV.: *L'École de París 1904-1929, la part de l'Autre*; (Cat. exposición nov. 2000 – mar. 2001), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París 2000,

AA.VV.: *Les Cahiers du Musée d'art Moderne*. Revista de cultura actual editada por el Museo de arte Moderno de París. Consultados especialmente los números dedicados a la escultura: Nº 47 de 1994 y Nº 54 de 1995

AA.VV.: (Pontus Hulten ed): *Les Réalismes* (Catálogo de exposición, dic. – abr. 1981); Centre Georges Pompidou, París 1981

AA.VV.: *Regards sur Minotaure. La Revue à tête de Bête*; (Catálogo de exposición) Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra 1987

AA.VV.: *Rodin. La revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*; (Catálogo de exposición) Fundación La Caixa, Barcelona 2004, p. 178

AA.VV.: *Robert Wlerick (1882-1944)* (Catálogo de exposición) Musée Rodin, París 1982

AA.VV.: *Robert Wlerick*; (Catálogo de exposición) L'Annonciade, Musée de Saint-Tropez, Saint-Tropez 1994

- AA.VV.: **October**, *Art, theory, criticism, politics*- (Revista) Cambridge, Massachussets, 1976-actualidad.
- AA.VV.: **Paris-Berlin. Rapports et contrastes France-Allemagne, 1900-1933**, (Catálogo de exposición) Centre Georges Pompidou, París 1978
- AA.VV.: **Paris - Moscou 1900-1930**. (Catálogo de exposición) Centre Georges Pompidou, París, 1979.
- AA.VV.: William Stanley Rubin (ed.): **Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**; (Catálogo de exposición) Museum of Modern Art, Nueva York 1984
- AA.VV.: **¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura**; Mapfre Vida, Madrid 2003
- AA.VV.: **Un cadavre** (1930), (en José Pierre, Tracts surréalistes et déclarations collectives, Le Terrain Vague, París 1980)
- AA.VV.: **Un siècle de sculpture anglaise**; (Catálogo de exposición) Ed. Jeu de Paume, París 1996
- A. D. (Desconocido): **Jane Poupelet**; G. Cres and Cie, Col. Les artistes nouveaux; París 1930
- Vicente AGUILERA CERNI, **Julio, Joan, Roberta González. Itinerario de una dinastía**; Poligrafía, Barcelona (sin fecha), p. 234
- Emiliano M. AGUILERA: **José Clará, su vida, su obra, su arte**; Occitania, Barcelon 1967
- Léon ALHADEFF: *Présence Juive dans la littérature française*; <http://www.sefarad.org/publication/lm/044/2.html>
- Armand-Henry AMANN: *L'Exposition de 1937*; <http://www.sculpture1940.com/docs/amann.htm>
- Guillaume APOLLINAIRE : **Les peintres cubistes**; Eugène Figuière, Ed., París 1913
- Giulio Carlo ARGAN: **El arte moderno**; Fernando Torres editor, Valencia 1976
- Henry ARNOLD: **Initiation à la sculpture**; Librairie d'art Ducher, París 1936
- Rosario ASSUNTO: **La antigüedad como futuro** (1973); Visor, Madrid 1990
- Reyner BANHAM: **Teoría y diseño en la primera era de la máquina**; Paidós Estética, Barcelona 1985
- Roland BARTHES: **Mythologies**; Seuil, París 1957
- S. BARRON: **German expressionist sculpture**; (Catálogo de exposición) Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles 1984
- Georges BATAILLE, **Documentos** (recopilación e introducción Bernard Noel), Monte Ávila, Caracas 1968. Editado originalmente en Mercure de France y Éditions Gallimard, París 1968.
- Georges BATAILLE: **Teoría de la religión**; Taurus, Madrid 1981
- Kosme de BARAÑANO, Michael PEPIATT y Bertrand LORQUIN: **Maillol**; (Catálogo de exposición) IVAM, Valencia 2002
- Kosme de BARAÑANO y Tomás LLORENS: **Francisco Durrio y Julio González: orfebrería en el cambio de siglo**; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1997
- Charles BAUDELAIRE, **Salones y otros escritos sobre arte**, Visor, Madrid 1999
- Lorenzo BERNALDEZ y Carlos BRASAS: **Mateo Hernández (1884-1949) Un escultor en París**; Junta de Castilla y León, Salamanca 1998
- Jonathan BLACK: **Dora Gordine. Sculptor, Artist, Designer**; Philip Wilson Publishers Ltd, England 2008

Yves BONNEFOY (y otros): **Giacometti**, (Catálogo de exposición) Centro Cultural Caixa de Catalunya, Barcelona 2000

Yves BONNEFOY: **Giacometti**; Flammarion, París 2001

L. BORDES: **Auguste Guenot**. (24 Phototypies). Lib. de France, Col. Les Albums d'Art Druet nº XVII Paris 1928

Jean-Paul BOUILLON: **Journal de l'art Déco 1903-1940**; Skira, Ginebra 1988

Renee BOULLIER: **Joseph Bernard**; Imprimerie du Compagnonnage, Paris 1972

BRASSAÏ, **Conversations avec Picasso**, Gaullimard, París 1964

André BRETON: **Le surréalisme et la peinture**; Gallimard, París 1979

André BRETON: **L'art magique**; Phébus, París 1991

André BRETON: **Nadja**; Seix Barral, Barcelona 1984

André BRETON, **Manifestos del surrealismo**, (trad. Andrés Bosch) Visor, Madrid 2002

André BRETON, *Qu'est-ce que le surréalisme?* Conferencia de Bruselas, 1934, **Obras completas**, tomo II, Gallimard, París 1992

André BRETON: **Manifiesto Surrealista**; Visor, Madrid 2002

André BRETON: **Manifeste du Surréalisme – Poisson Soluble**; Aux Editions du Sagittaire, París 1924

André BRETON: *Entretiens 1913-1952*; en **Obras completas**, Gallimard, París 1992

Roger BRIELLE: **François Pompon**. (24 Phototypies) Lib. de France, Col. Les Albums d'Art Druet nº XXVI, París (s.a.)

Peter BURGER: **Teoría de la vanguardia** (*Theorie der Avantgarde*, 1974); Península, Barcelona 2000

Roger CAILLOIS. **Le Mythe et l'homme**; Éditions Gallimard, París 1938 (En español: F.C.E, México 1993)

Yves CHEVREFILS DESBIOLLES: **Les revues d'art à Paris, 1905-1940**; Ent'revues, París 1993

Herschel B. CHIPP, **Teorías del arte contemporáneo**, Akal, Madrid 1995

J. CLADEL. **Maillol, sa vie, son oeuvre, ses idées**, Grasset, París 1937

Jean CLAIR: *Données d'un problème*; en AA.VV.: **Les Réalismes**; Cat. de exposición, C. G. Pompidou, París 1981

Jana CLAVERIE: *D'une apocalypse l'autre*; en AA.VV.: **Les Réalismes**; Cat. de exposición, C. G. Pompidou, París 1981

James CLIFFORD: *On Ethnographic Surrealism*; **Comparative Studies in Society and History**, Octubre 1981, p. 52.

Jean COCTEAU, *Jacques Lipchitz and my Portrait*; **Bust, Broom** nº 3 junio 1922. en: AA.VV. **Jacques Lipchitz, collections du Centre Pompidou**.

Pierre du COLOMBIER: **Pierre Poisson**. (24 Phototypies). Librairie de France, Col. Les Albums d'Art Druet nº 30; París 1931

Raymond COGNAT: **Chana Orloff. Sculptures et Dessins**. (Catálogo) Musée Rodin Paris 1971

Le CORBUSIER: **L'Art décoratif d'aujourd'hui**; G. Crès et Cie, París 1924 o 1925

Joachim COSTA; <http://www.joachimcosta.com>

Joachim COSTA: **Modeleurs et Tailleurs de pierre, nos traditions**; Ed. de La Douce France, París 1921

- Edouard des COURIERES: **Francois Pompon**: Vingt-sept reproductions de sculptures; Librairie Gallimard, Col. Les Sculpteurs Francais Nouveaux, n° 4; París 1926
- Edouard des COURIERES: **Chana Orloff**; Gaullimard, París 1927
- Paul DARDE: *Lettre à Jean Girou* (1931); <http://infog.free.fr/Nava/versN/PDarde.html>
- Laure DALON: **Émile-Antoine Bourdelle et l'enseignement de la sculpture**; Ecole Nationale des Chartes, Tesis defendida en 2006
- Anne DEMEURISSE (y otros): **Alfred Auguste Janniot, 1889-1969**; Somogy 2003
- Pierre DESCARGUES Julio González,
- Léon Deshairs: **Despiau**; G. Crès, París 1930
- Philippe DEWOLF, *De la mascotte au cadavre*, introducción a la edición facsímil de **Variétés “Le surréalisme en 1929”**, Didier Devillez, Bruselas 1994
- Georges DIDI-HUBERMAN: **Le cube et le visage**; Macula, París 1993
- Georges DIDI-HUBERMAN: **La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Bataille**; Macula; París 1995
- Georges DIDI-HUBERMAN: **L'empreinte**; (Catálogo de exposición) Ed. du Centre G. Pompidou, París 1997
- Marcel DUCHAMP: **Duchamp du signe, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet**; Flammarion, París 1976.
- Alastair Duncan: **El Art Déco**; Destino/Thames and Hudson, Barcelona 1994, p. 8
- Carl EINSTEIN: **La escultura negra y otros escritos** (Edición y estudio de Liliana Meffre); Gustavo Gili, Barcelona 2002
- Elia ESPINOSA: **L'Esprit Nouveau. Una estética moral purista y un materialismo romántico**; Universidad Autónoma de México, México D.F. 1986
- Paloma ESTEBAN LEAL y Carmen FERNÁNDEZ APARICIO: **Donación Lipchitz**; MNCARS, Madrid
- Serge FAUCHEREAU: **Arp**; Ediciones Poligrafía, Barcelona 1988
- Gladys FABRE: *Arte de síntesis*; en Gladys Fabre (ed.): **Arte abstracto Arte concreto, París 1930**; IVAM, Valencia 1990
- Charles FEGDAL: **Essais critiques sur l'art moderne**, Librairie Stock, París 1927
- Briony FER (y otros): **Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)**; Akal, Madrid 1999
- Paul FIERENS. **Sculpteurs d'aujourd'hui**. (R.Belling, J.Epstein, H.Moore, O.Jespers, J.B.Flanagan, G.Lachaise, C.Brancusi, C.Despiau, P.Gargallo, H.Laurens, J.Lipchitz, A.Maillol, O. Zadkine, H.Krop, A.Martini) Éditions Des Chroniques Du Jour, París1933.
- Francois FOSCA: **Emile-Antoine Bourdelle**; Ed. de la Nouvelle Revue Francaise, Col. Les Sculpteurs Francais Nouveaux n° 3, París 1924
- Stanislas FUMET: **Joseph Bernard** (24 Phototypies); Librairie de France, Col. Les Albums d'Art Druet n° XV; París 1928
- Fernando García y M^a Victoria Gómez: *Margarita Nelken y “El Fígaro”*, **Historia y comunicación social** n° 5 2000
- Waldemar GEORGE: **Aristide Maillol**; Cory, Adams & Mackay, Londres 1965
- Waldemar GEORGE: **Le miracle de Maillol**; Librairie de France, París

Alberto GIACOMETTI: *Écrits*; Herman, París 1990

Michael GIBSON: *Sculptures du Vingtième siècle: de Rodin aux Années Soixante*; JGM. Galerie, París 1988

Carola GIEDION-WELCKER: *Contemporary Sculpture*; Faber & Faber, Londres 1954

Carola GIEDION-WELCKER: *Constantin Brancusi, 1876-1957*; Editions du Griffon, Neuchâtel-Suisse 1959

Michel GIRAUD, Fabienne FRAVALO, et Michael TAYLOR: *Alfred Janniot 1889-1969 Propos mythologiques et modernes*; (Catálogo) Galerie Michel Giraud, París 2006

Jean GIROU: *Sculpteurs du midi: Bourdelle, Maillol, Despiau, Darde, Malacan, Costa, Parayre, Iche*; Librairie Floury, París 1938

Robert GOLDWATER, Marco TREVES: *El arte visto por los artistas*; Seix Barral, Barcelona 1953

Cécile GOLDSCHIEDER y otros: *Joseph Bernard*. (Catálogo) Musée Rodin, París 1973

Cécile GOLDSCHIEDER y Pascale GRÉMONT GERVAISE: *Sculptures du XX^e siècle* (Catálogo) Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-lès-Chevreuse 1986

Clement GREENBERG: *Art and Culture*, Beacon Press, 1961; Arte y cultura, Paídos, Madrid 2002

Emmanuel GUIGON: *L'objet surréaliste*; Jean-Michel Place, París 2005

Fernand HAZAN (ed.): *Dictionnaire de la sculpture moderne*; Fernand Hazan, París 1960

A. von HILDEBRAND : *El problema de la forma en la obra de arte* ; Visor, Madrid 1988

Denis HOLLIER, *Le valeur d'usage de l'impossible*, prefacio a **Documents**, reimpresión de Jean-Michel Place, París 1991

Anatole JAKOVSKI: *Thèse Antithèse Synthèse*, (Catálogo de exposición) Kunstmuseum Luzern, 24 de febrero / 31 de marzo, 1935

M^a Dolores JIMÉNEZ BLANCO: *Picasso y la escultura en AA.VV.: ¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*.

Tristan KLINGSOR: *Joseph Bernard*. Trente reproductions de sculptures et dessins; Ed. de la Nouvelle Revue Française, Col. Les Sculpteurs Français Nouveaux; n° 2; París 1924

Rosalind KRAUSS: *Passages in the Modern Sculpture* (1977) *Passages: Une histoire de la sculpture de Rodin à Smitshon*; Macula, París 1997. *Pasajes de la escultura moderna*; Akal, Madrid 2002

Rosalind KRAUSS: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *La originalidad de las vanguardias otros mitos modernos*; Alianza Forma, Madrid 1996.

Rosalind KRAUSS: *The Optical Unconscious*, MIT Press (1994). *El inconsciente óptico*; Tecnos, Madrid 1997.

Rosalind KRAUSS y Yves-Alain BOIS: *L'Informe. Mode d'emploi*; (Catálogo de exposición) Ed. du centre G. Pompidou, París 1996. *Formless: A User's Guide*, Zone Books, (2000).

Sandor Kuthy (y otros): *Henri Laurens 1885-1954*; Musée des Beaux-arts de Berne, Office du Livre, Friburgo 1985

Jacqueline LEINER, *Prefacio* a la reimpresión completa de **Bifur**, Jean Michel Place, París 1976,

Jacqueline LEINER, *Introducción* de la reimpresión de **Le surréalisme ASDLR**, Jean Michel Place, París 2002

Michel LEIRIS, *De Bataille l'impossible à l'impossible*. Documents, en Georges Bataille, Documentos (recopilación e introducción Bernard Noel), Monte Ávila, Caracas 1968

- André LEVINSON: *Jacques Loutchansky*; Éditions Le Triangle, París entre 1920 y 1930
- Jacques LIPCHITZ y H. H. ARNASON: *My Life in Sculpture*; Thames and Hudson, Londres 1972
- Tomás LLORENS: *Le moment moderne ou le moment de la synthèse*; en AA.VV.: **Années 30 en Europe: Le temps menaçant 1929 – 1939**
- Bertrand LORQUIN: “*Intento expresar lo impalpable*”; en: AA.VV.: *Aristide Maillol*, IVAM, Valencia 2002
- Javier MADERUELO: *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*; Mondatori, Madrid 1990.
- Javier MADERUELO: *La pérdida del pedestal*. Madrid, Cuadernos del Círculo 1994.
- André MALRAUX: *Le musée imaginaire*; (1947), Gallimard, París 1965
- Simón MARCHAN FIZ: *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*; Espasa Calpe, Madrid 2000
- A.-H. MARTINIE: *Sculpture en France, XXe siècle*: (Collection Les Maîtres) Les Éditions Braun & Cie, París hacia 1947
- Florence MEREDIEU: *Histoire matérielle-inmatérielle de l’art moderne*. Bordas, París 1994.
- Joan MIRÓ: *Escritos y conversaciones* (Margit Rowell editora); IVAM y Colegio de Aparejadores de Murcia, Valencia-Murcia 2002
- Claudine MITCHELL, en AA.VV. (Anne Rivière, ed.), *Jane Poupelet. 1874-1932*,
- Magdalena M. MOELLER, *La perfection de la forme*, en AA.VV. (Sandor Kuthy y otros): **Henri Laurens 1885-1954**.
- Isabelle MONOD-FONTAINE: Le cubisme de Laurens, en AA.VV. (Sandor Kuthy y otros): **Henri Laurens 1885-1954**.
- Barbara MUSETTI: François Pompon (reseña); en AA.VV.: **Rodin. La revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti**
- Bernard NOËL, *Introducción a: Georges Bataille, Documentos*, Monte Ávila, Caracas 1968
- Lluís OLIVER (y otros): *Ricard Guino: Escultures i dibuixos*; Girona, Ajuntament, 1992
- Eugenio d’ORS: *Arte de entreguerras*; Aguilar, Madrid sin fecha.
- Amédée OZENFANT et Charles-Édouard JEANNERET: *Après le Cubisme*; Edition Des Commentaires, París 1918
- V. G. PALEOLOG: **Constantin Brancusi**. Forum, Bucarest, 1947
- Pilar PARCERISAS (y otros): *Man Ray, Luces y sueños*, (Catálogo de exposición) Fundación Carlos de Amberes, Madrid 2007
- Jose PIERRE (ed): *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922- 1969*; Le Terrain Vague, París 1980.
- José PIERRE, *André Breton et/ou “Minotaure”*, en AA.VV.: **Regards sur Minotaure. La revue à tête de bête**, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, París/Ginebra 1987
- Jose PIERRE (y otros): **André Breton. La beauté convulsive**; (Catálogo de exposición) Ed. du Centre G. Pompidou, París 1991
- Paolo PORTOGHESI (ed.): *La presenza del passato*, Prima mostra internazionale di architettura, Biennale de Venecia, 1980; Cat. de exposición, Edizioni La Biennale di Venecia, Venecia 1980 (Editado por: Electa Editrice, Milán 1980)

Luis PUELLES ROMERO: *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*; CENDEAC, Murcia 2005

Claude RAPHAËL-LEYGUES, *Voyage à contre-courant*, Albin Michel, París 1978

Henri RAPIN: *La sculpture décorative moderne*. (d'après les oeuvres de Bernaux, Binquet, Bouchard, Bourdelle, Chassaing, De Bardyere, Gallerey, Gauvenet, Guénot, Hairon, Jallot, Lalique, Le Bourgeois, Maclés, Joël et Jean Martel, Max Blondat, Dufréne, Follot, Süe et Mare)

Charles Moreau, París, 1925

Knud RASMUSSEN: *Du Groenland au Pacifique. Deux ans d'intimité avec des tribus d'Esquimaux inconnus*; Plon, París 1929

Herbert READ: *Arp*, Thames and Hudson, Londres 1968

Herbert READ: *Histoire de la sculpture moderne*; Arted, París 1985.

Robert REY: *François Pompon*; G. Cres, París 1928

Robert REY: *Contre l'art abstrait*; Flammarion, París 1938)

Robert REY: *La peinture moderne ou l'art sans métier*; Presse Universitaires de France, Que Sais-je, París 1941

Paul-Louis RINUY: *Jean Chauvin 1889-1976*; Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-lès-Chevreuse 1992

Anne RIVIÈRE, (ed.): *Jane Poupelet. 1874-1932*; Catálogo de exposición, Gallimard 2005

Auguste RODIN: *L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell*; Bernard Grasset, París 1912 (**El arte; Entrevistas recopiladas por Paul Gsell, El espíritu y la letra**; Editorial Síntesis, Madrid, 2000)

Antonia RODRIGO: *Margarita Nelken*; **Historia y Vida** nº 127 octubre 1978

M. ROWELL (y otros): *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* (Catálogo de exposición) Ed. du Centre G. Pompidou, París 1986.

M. ROWELL (y otros): *Constantin Brancusi 1876- 1957*. (Catálogo de exposición) Ed. du Centre G. Pompidou, París 1995

William Stanley RUBIN (ed.): *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*; (Catálogo de exposición) Museum of Modern Art, Nueva York 1984 Traducción: *Le primitivisme dans l'art du 20^{ème} siècle*; Flammarion, París 1991.

André SALMON: *L'Art Vivant*; Editions Georges Cres et Cie. (Collection Artistes d'Hier et d'Aujourd'hui.) París 1920.

Michel SANOUILLET, *Dada à Paris*, **Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme** nº 1 1966, p.24

Vicent SCULLY: *L'architecture moderne*. Ed. des deux mondes, París 1962.

Michel SEUPHOR: *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*; Editions du Griffon, Neuchatel/Suisse 1959

Michel SEUPHOR: *Arp, esculturas*; Gustavo Gili, Col. Minia, Barcelona 1964

Michel SEUPHOR: *Le Style et le Cri; Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, Seuil, París 1965. Edición en castellano: Michel Seuphor: *El estilo y el grito*; Monte Ávila, Caracas 1970

W. SPIES (y otros): *Max Ernst. Sculpture, maisons, paysages*; Ed. du Centre G. Pompidou, París 1998.

Eckart von SYDOW: *Kunst und Religion der Naturvolker*; Gerhard Stalling, Oldenburg 1926

Eckart von SYDOW: *Primitive Kunst und Psychoanalyse*; Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien – Zürich 1927.

Dora VALIER: *Préface; Index Général de la revue Cahiers d'Art, 1926-1960*; Editions Cahiers d'Art, París 1981

Louis VAUXCELLES: *La sculpture moderne*; C.C.V.I.A. París 1931

José VOVELLE, *Les années trente du surréalisme, en Années trente en Europe: Le temps menaçant 1929-1939*, Paris Musées, Flammarion, París 1997

Leon WERTH: *Chana Orloff*; G. Cres & Cie, París 1927

Rudolf WITTKOWER : *La escultura: procesos y principios* (1977); Alianza editorial, Madrid 1999,

J. F. YVARS y Lucía YBARRA (Ed.): *Cartas a Lipchitz y algunos inéditos del artista*; Mncars, Madrid 1997

Christian ZERVOS: *Histoire de l' Art contemporaine*; Éditions Cahiers d'Art, París 1938